ANTYK WYSPIAŃSKIEGO

TADEUSZ SINKO

ANTYK WYSPIAŃSKIEGO

WYDANIE DRUGIE
UZUPEŁNIONE I ROZSZERZONE

WARSZAWA 1922
INSTYTUT WYDAWNICZY »BIBLJOTEKA POLSKA

Zakłady Graficzne „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy

PRZEDMOWA
DO WYDANIA DRUGIEGO.

Wydany w r. 1916 (w Krakowie, nakładem Akademji Um.) Antyk Wyspiańskiego *spotkał się z życzliwem przyjęciem zarówno u poważnej krytyki (Akademja Um. uwieńczyła go nagrodą Barczewskiego), jak u inteligentnej publiczności. Publiczność rozkupiła cały nakład w przeciągu trzech lat, a liczne późniejsze zgłaszania się dowodzą, że popyt jeszcze nie jest nasycony; krytyka uznała książkę za coś więcej, niż fachowy komentarz do antycznych dramatów Wyspiańskiego i dopatrzyła się w niej zarysu całej twórczości teatralnej poety. Tymczasem w zamiarze autora, to, co wychodzi poza antyk, miało być tylko szkicowem tłem dla dramatów antycznych i lepiszczem, wiążącem dzieła, pochodzące z rozmaitych faz twórczości Wyspiańskiego. Jeśli więc krytycy* Antyku *i badacze Wyspiańskiego zgłaszali pewne pretensje właśnie do owych zdań czy ustępów dodatkowych, to nie znajdą ich zaspokojenia i w niniejszem, drugiem wydaniu. Owe uboczne uwagi spełniły już swoją rolę, powodując uczonych do pojmowania całej twórczości dramatycznej Wyspiańskiego od* Warszawianki *jako walki z rozmaitemi szałami romantycznemi; obecnie więc do głosu przychodzi głównie komentarz do antyku. O reszcie twórczości będę miał sposobność pisać we wstępach do poszczególnych tomów pierwszego wydania zbiorowego* Dzieł *Wyspiańskiego.*

W pierwszem wydaniu nie umiałem powiedzieć, o ile ośmioletnia nauka łaciny, a pięcioletnia greki w gimnazjum klasycznem wpłynęła na późniejsze zamiłowania antyczne Wyspiańskiego; dziś mając dowody, że tak było, sięgnąłem do Sprawozdań Dyrektora c. k. gimnazjum Nowodworskiego czyli św. Anny w Krakowie *z lat 1880—1887, do świadectw szkolnych poety, wreszcie do wspomnień jego wychowawców i kolegów i na tej podstawie napisałem nowy rozdział:* W domu i w szkole. *Uczyniłem to tem chętniej, że ta tradycja z przed 40 lat gwałtownie ginie i należało ją uratować dla użytku przyszłych biografów. Ileżbyśmy dziś za to dali, żeby mieć tak dokładne relacje o studjach gimnazjalnych Fredry, Mickiewicza, Słowackiego!... Ogromne oczytanie Wyspiańskiego, wyniesione z ławy szkolnej, powiększyło się w latach wędrówki i nauki, którym poświęciłem rozdział drugi. Może on przekona krytyków, że u takiego „pożeracza książek", jak Wyspiański, wolno i trzeba się doszukiwać ech najrozmaitszych autorów, choćby ci nawet krytykom byli dość obcy. A ktoby jeszcze miał wątpliwości co do pożytku zbierania takich ech, niech przeczyta popularną książeczkę Dra Wacława Borowego:* O wpływach i zależnościach w literaturze *(Kraków, 1921).*

Poza temi dwoma rozdziałami dodałem ustępy o Mickiewiczowej teorji dramatu fantastycznego, o francuskich utworach na tematy klasyczne z czasu pobytu Wyspiańskiego w Paryżu, o wpływie estetyki Życia na zwrot w jego twórczości, o sposobie patrzenia na Helladę i kilka drobniejszych. Kreślić mi przyszło niewiele.

Jeśliby kogoś nużyły zbyt szczegółowe analizy, niech je usprawiedliwi celem i — skutkiem, tak określonym przez p. J. M(ajkowskiego?) w lwowskiej „Gazecie porannej" (nr. 3.340 i 3.344 z 16 i 18 stycznia 1917): „Co jest zaletą walną (tej książki)? Oto głównie owartościowanie Wyspiańskiego, nie jako łatwo przychodzącego do wyników twórczych genjusza, jako rozwichrzonego wizjonera, poetę mgieł, których nikt nie przebrodzi, „chorobliwie niedo-

stępnego", jak to niegdyś sformułowano na jednem z najwyższych miejsc w naszej literaturze. Autor mgły przebrodził, wizje poddał skutecznej rewizji, rzekomej chorobie poety zaprzeczył, owszem wystawił mu najpochlebniejsze świadectwo zdrowia. Wynika z tego świadectwa..., że najśmielsze loty wyobraźni, najswobodniejszą pozornie muzykę słowa, najluźniejsze niby podróże myśli, że wszystko to Wyspiański miał w sobie uorganizowane, zładzone świetnie, poddane prawom rachuby i ciągłej, nieustannie doskonalonej pracy". Wyspiański jest, jak Dante, poetą-erudytem i do pełnego, jeśli nie zupełnego zrozumienia go potrzeba u krytyka także erudycji, u czytelnika pewnej — ciekawości i cierpliwości. Wprawdzie jeden z muzykalnych krytyków wątpił, czy „wszyscy miłośnicy sztuki potrzebują takiego pomostu naukowego, ażeby z dzieł artystycznych wynosić pełnię estetycznego zadowolenia", ale i on przyznał, że „kto chce poetę zrozumieć, ten musi pójść w jego kraj"; a że stara Hellada była drugą ojczyzną Wyspiańskiego, uznał potrzebę przewodnika po tej Helladzie i jej refleksach w twórczości Wyspiańskiego. — Prawdziwe piękno bywa zwykle trudne, ale ten trud, złożony na jego ołtarzu, prowadzi na szczyty kontemplacji, wyższe niż te, które odsłania łatwa, dorywcza ekstaza...

W Krakowie, w lipcu 1921.

TADEUSZ SINKO.

WSTĘP.

Grecka osnowa czterech tragedyj Wyspiańskiego (Meleager, Protesilas i Laodamia, Achilleis, Powrót Odysa), greckie postacie w jego czterech dramatach polskich: w Wyzwoleniu (Hestja), Akropolis (gobelin trojański), Nocy Listopadowej (Pallas, Niki, Demeter, Kora, Ares, Hermes i i.), Skałce (Pandora), niemniej jak ilustracje do Iljady wystarczają chyba na usprawiedliwienie przedsięwzięcia, którego celem jest szczegółowy rozbiór antyku tego osobliwego malarza i poety. Każde pokolenie ma swój antyk; w każdem bowiem znajdą się artyści, którzy zbierać będą okruchy z obfitego stołu, zastawionego niegdyś pod Akropolis dla ludzkości. Wybór pokarmu i jego skutki zależą od ducha epoki: z innemi potrzebami zwracało się do antyku Odrodzenie, z innemi czasy Woltera; czego innego szukał w nim powinckelmannowski neohellenizm, czego innego tragiczny hellenizm Burckhardta i Nietzschego. Zawsze i wszędzie duch czasu zmienia przeszłość, budzi w niej do nowego życia tylko pewne, sobie bliskie i zrozumiałe myśli i postacie. Co w tej przeszłości ukochamy, to jako część swego serca nazywamy swojem. W tym sensie możemy mówić o antyku polskim.

Cechą jego jest u najwybitniejszych przedstawicieli (Słowackiego i Wyspiańskiego) tak intensywna apercepcja pierwiastków greckich przez polskie, że w nowym stopie trudno rozpoznać, gdzie się jedne kończą a drugie zaczynają. Jeśli w „Odprawie“ Kochanowskiego lub „Hektorze“

Kniaźnina tylko tendencja była polska, a treść grecka, to któż, mimo greckiej postaci i greckich czynności, za Greczynkę uzna Amfitrytę Słowackiego z parabazy dramatu o Beniowskim (Dzieła, wyd. kryt. t. VII str. 442)? Poeta przykłada do ust konchę, jak Tryton, który wesołym delfinom ogłasza zbliżanie się królowej Amfitryty:

O tak! Amfitrytą
jest dla mnie Polska, morzem płynąca zbożowem,
pełna wdzięku i bieli. Opowiem więc prosto,
że ta królowa, słysząc idące z północy
burze, kazała nimfom zaprzęgać łabędzie
do srebrnej muszli, sama usiadła na wozie,
kiedy łabędzie, bliskie konania, śpiewały
pieśni smutne — i łzami zalana jechała
do Olimpu, Jowisza groźnego ubłagać...
Lecz Jowisz leżał martwy pod krzyżem Chrystusa!
Czoło jego rozbite i mózg rozbryzgany —
piorun się jeszcze w ręce ostygłej dopalał
i rzucał złote błyski na krzyż i drugiego
Boga, zawieszonego na drewnie skrwawionem...

Patrzały na to z niebios otwartych — Walkirje, śpiewając straszne runy. Nie żył już i Prometeusz. Trup jego zwisał ze skał Kaukazu „z piersią rozdartą i pustą". Na takim wymarłym Olimpie nie zatrzymała się Amfitryta. Łabędzie przeniosły ją w dal, uśpiły pieśniami, a potem, wyśpiewawszy swe życie, pomarły. Gdy śpiąca przebudziła się, nie zobaczyła już swoich śpiewaków. Więc poszła w gaje, usiadła między sosnami na bladych konwaljach, podobna do posągu smutnego Nioby i zobaczywszy tam poetę, kazała mu śpiewać „to niebo skrwawione, te umarłe łabędzie i wdowią niedolę". Spełniając jej przykaz, wybrał poeta za przedmiot swej pieśni czyny jej najśmielszego i najwierniejszego rycerza, Beniowskiego. Do walki za ojczyznę wezwał go z Czarnego Zamku wywołany przez szatana (Pamfilusa) cień — Hektora: „W ogromnej zbroi, z krwawą w sercu plamą — i w hełmie stanął, jak pod scejską bramą — i rzekł: Beniowski, podobne cię

losy — czekają na tej ziemi. Będziesz zbity, — kurz zwala blaski twojej śnieżnej kity — i krew poklei twoje krucze włosy. — Jak ja pod Troją, zginiesz i płomieniem — będziesz pożarty. Reszta jest milczeniem". Ta polska Amfitryta, a raczej amfitrytyczna Polska, jadąca na Olimp błagać Zeusa o odwrócenie północnych burz od swego królestwa, ten Beniowski, sparalelizowany z Hektorem przez samego obrońcę Troi, to premissy Wyspiańskiego Pallady, wzywającej do broni — Belwederczyków, to zapowiedzi tej wawelskiej Akropolis, gdzie „Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą", gdzie „biją zegary wież z różnych epok na dalekich kościołach Krakowa". Jak piewca Beniowskiego doszedł do swych greckich wizyj, starałem się wyświetlić w „Hellenizmie Juljusza Słowackiego" (Rozpr. filol. Akad. krak. t. 47, 1909) i „Antyku w Królu Duchu" (Pam. liter., 9, 1910); wizje i rewizje klasyczne Wyspiańskiego będą przedmiotem niniejszej monografji. Metoda jej — filologiczna, a zadaniem filologa jest: tłumaczyć słowa i zdania poety, objaśniać sens części i intencje całości. Metody tej trzymał się sam Wyspiański, gdy z Kamińskim przerabiał Hamleta: „Zaczęliśmy od szczegółów, miejsc różnych niejasnych, zwrotów, powiedzeń, aż doszliśmy do scen..." A choć raz (w Notach do Bol. Śm. Pisma pośm. II str. 51), szydził z „mrówek", które przy dziele sztuki pytają: „Jakto, skąd to, skąd rodem, gdzie paszport, gdzie wiza?", to przecież warto po ciągłem patrzeniu na „dzieło" Wyspiańskiego z perspektywy orlej przypatrzyć mu się raz i z perspektywy — mrówczej. Może dopiero kombinacja obu punktów widzenia pozwoli oglądać owo dzieło w prawdziwych rozmiarach i naturalnem oświetleniu.

ROZDZIAŁ I.

W DOMU I W SZKOLE.

300-lecie gimn. Nowodworskiego. Rodzina. W szkole ludowej. Wstąpienie do gimnazjum. Noty ze świadectw szkolnych. Świadectwo dojrzałości. Austrjacki zaszczyt. Duch gimnazjum. Profesorzy: Ziemba, Molin. Pierwsze próby wierszowe po niemiecku. Lektura niemiecka. Teatromanja. Domowa lektura polska. Nauka łaciny i greki. Pierwszy utwór polski. Rysunki. W gronie kolegów. Wycieczka archeologiczna.

W październiku 1888 r. obchodziło krakowskie Gimnazjum Nowodworskie trzechsetną rocznicę swego założenia. Uroczystość szkolna zamieniła się w ogólnie krakowską, a nawet galicyjską manifestację narodową. Jako jeden z najstarszych abiturjentów (zapisany do gimnazjum jeszcze w r. 1822) przemawiał Paweł Popiel z Ruszczy; jako jeden z najmłodszych (z r. 1887) — milczał przyszły luminarz Zakładu, Stanisław Mateusz Ignacy (trojga imion) Wyspiański. Co najwyżej wołał: b r a w o ! na przedstawieniu Sofoklesowej *Antygony*, odegranej w przekładzie prof. Jana Czubka w teatrze krakowskim 23, a po raz drugi 24 października. Chóry śpiewano przy akompanjamencie wspaniałych melodyj Mendelsohna. Wyspiański, jako namiętny miłośnik teatru, żałował może, że nie brał udziału w zamykającym przedstawienie obrazie z żywych osób, ułożonym przez jego nauczyciela rysunków, prof. Walerego Eljasza. Przedstawiał on Genjusza nauki, który wieńczył założycieli gimnazjum: rektora uniwersytetu Jagiellońskiego, Stanisława Zawadzkiego, króla Włady-

sława IV, kawalera Maltańskiego Bartłomieja Nowodworskiego i ks. Gabrjela Władysławskiego. U stóp tych mężów ugrupowani byli przedstawiciele uczniów szkoły z różnych stanów i czasów aż do ostatniej epoki. Przedstawiciela abiturjentów z r. 1887 tam nie było, jak mnie zapewnił prof. Stanisław Estreicher! Gdyby do tego wzięto ucznia celującego, to nie byłby nim z pewnością Stanisław Wyspiański.

Wszedł on w mury starożytnej szkoły w jesieni roku 1879, jako uczeń klasy I C. Miał wtedy lat 10 skończonych, bo urodził się 15 stycznia 1869 roku w Krakowie, w domu przy ulicy Krupniczej L. 14[1]). Dom ten był własnością rodziców jego matki, Marji z Rogowskich, zmarłej (na gruźlicę płuc) 18 sierpnia 1874 roku. Umierając w trzydziestym roku życia poleciła Marja Wyspiańska swego sześcioletniego Stasia (drugi syn, Tadeusz, umarł w trzecim roku życia jeszcze za życia matki) opiece swej siostry, Janiny, zamężnej za Kazimierzem Stankiewiczem, urzędnikiem w Kasie Oszczędności miasta Krakowa. Przy ojcu, Franciszku, artyście-rzeźbiarzu, nie chciała go zostawić, bo, jak pisze p. Stankiewiczowa, jakkolwiek był to człowiek niezły, „ale bez woli, bierny, sam potrzebował opieki moralnej i nie troszczył się o dziecko. Malec, sam sobie pozostawiony, w nieodpowiedniem towarzystwie, bo tuż obok z chłopcami z pracowni rzeźbiarsko-kamieniarskiej, bardzo łatwo mógł się zmarnować“.

Pracownia ojca mieściła się w dawnym domu Długosza przy ulicy Kanoniczej u stóp Wawelu[2]). Przebywał w niej Staś jeszcze tylko parę miesięcy po śmierci matki,

[1]) Notuję te szczegóły dla pamięci na podstawie kopji rękopisu ciotki i wychowawczyni poety, p. Stankiewiczowej p. t.: *Krótkie notatki, jakie zebrałem z pobytu, wychowania i wykształcenia St. Wyspiańskiego w naszym domu od r. 1874—1907.* Kopji tej użyczyła mi łaskawie p. Marja z Krzeczowskich Feldmanowa.

[2]) Ile z tego faktu można wysnuć pięknych motywów o zapłodnianiu twórczości przyszłego piewcy wawelskiej Akropolis, pokazał p. Adam Siedlecki w pierwszym rozdziale swego pięknego studjum o Wyspiańskim (1. wyd. 1909, 2. wyd. 1918).

bo od października 1874 wzięła go do siebie wspomniana ciotka, mieszkająca z mężem na Zaciszu, l. 2. Wujostwo zapisali go do ludowej szkoły przy seminarjum męskiem w domu Larischa (dziś pałac prezydenta miasta Krakowa). Tam chodził przez cztery lata. Z tego czasu opowiada ciotka, że malec wydobywał z bibljoteki wuja książki ilustrowane i kazał sobie opowiadać, co który obrazek przedstawia, a tak to często powtarzał, że trzeba było nieraz chować takie książki, aby nie zanudzał starszych prośbami o opowiadanie. Wcześnie też zaczął rysować, mianowicie odrysowywać owe ilustracje. W popołudnia wolne od nauki (co środę i sobotę) odwiedzał w pracowni ojca, który wykonywał czasem większe roboty, jak kuty w marmurze posąg jenerała Florkiewicza, ustawiony w kościele św. Piotra w Krakowie.

Pasji rysowania równała się u ucznia szkoły Larischa chyba tylko pasja czytania. „Do lat dziesięciu — pisze p. Stankiewiczowa — umiał na pamięć mnóstwo z *Pieśni Janusza* W. Pola, z Syrokomli, z ballad Mickiewicza". Prawie każdego tygodnia czegoś się nauczył, za co go ciotka wynagradzała, kupując mu fotografje obrazów z galeryj, zwłaszcza z Galerji drezdeńskiej. Ogromna radość, jaką chłopcu sprawiały te podarunki, powodowała wujostwo do nowych. Aby przerwać siedzenie nad obrazkami, książkami i rysunkami, proponowała mu ciotka przechadzkę. Miał ją prowadzić dokąd zechce. Prowadził zwykle na — Wawel. „W katedrze wiele razy byłam z nim, modlić się go uczyłam przed ukrzyżowanym Chrystusem: ‚Tu, Stasiu, królowa Jadwiga, szesnaście lat mająca, klęczała, tu swój ból serca i miłość Ojczyzny składała. Do niej Chrystus przemówił. Ona bólem święta, pomódl się za nią!' Trudno było chłopca mimo zapadającego mroku wyciągnąć z kościoła. Dopiero obietnica *Opisu Katedry* przyśpieszyła wyjście. Na drugi dzień książki i szkolne zeszyty poszły na odpoczynek, a na stoliczku zapanował *Wawel.* Co się w domu przeczytało, to się systematycznie zwiedzało w środowe i sobotnie popołudnia. Równie, jak

Wawel, pociągała chłopca Skałka z ołtarzem jego patrona, św. Stanisława i sławną sadzawką".

Tyle wiemy od ciotki o dzieciństwie poety. W jesieni 1879, z chwilą wstąpienia do gimnazjum Nowodworskiego, zaczyna się wiek chłopięcy. Postępy w naukach ilustrują teraz akta urzędowe, świadectwa półroczne. Pomijając obyczaje, prawie zawsze *chwalebne*, i pilność, prawie zawsze *zadowalającą*, widzimy, że w I C (1880) odznaczał się Wyspiański tylko w rysunkach i gimnastyce, z których w obu półroczach ma noty chwalebne. Najgorzej szło mu z kaligrafją, z której na pierwsze półrocze ma niedostatecznie, ale zato na drugie zadowalająco. We wszystkich innych przedmiotach (religja, łacina, polskie, niemieckie, geografja, matematyka, przyroda) robił postępy dostateczne, przyczem z łaciny, polskiego i niemieckiego miał w pierwszem półroczu aż po dwie noty, mianowicie z ustnego: dostatecznie, z piśmiennego w łacinie i polskiem: miernie, w niemieckiem: niedostatecznie. Na drugie półrocze znikły osobne noty pisemne, a Wyspiański wśród 27 uczniów, promowanych do klasy drugiej, otrzymał lokację 21. Miarą surowości klasyfikacji może być fakt, że prawie 50 % uczniów (bo 13) reprobowano, a 8 dano poprawkę. Polskiego uczył Jan Jaglarz, łaciny Władysław Śluzar, niemieckiego Emil Wacholz, geografji Bron. Gustawicz, historji naturalnej Władysław Kulczyński.

W klasie II C (1881) Wyspiański celuje znowu w rysunkach i gimnastyce, we wszystkich innych przedmiotach robi postępy dostateczne, przyczem z polskiego pozbywa się dodatku pisemnego; zato w łacinie ma w pierwszem półroczu: w piśmie bardzo mierny, w drugiem: w piśmie mierny; w niemieckiem w obu półroczach w piśmie mierny. Lokacji w tym roku nie otrzymał żadnej, jako że z historji (Dzieje starożytne Sawczyńskiego) dostał poprawkę, którą zdał po wakacjach z postępem dostatecznym. Jeśli w klasie I „porządek około robót pisemnych" był mniej odpowiedni i odpowiedni, to teraz

jest w pierwszym kursie wcale nie odpowiedni, w drugim nieodpowiedni. Kto wie, czy to nie rysowanie po zeszytach wydawało się nauczycielom tak nieodpowiednie. A nauczyciele byli ci sami, co w roku poprzednim, tylko że historji uczył Michał Chyliński.

Obraz postępów zmienia się w klasie III C (1882) o tyle, że w polskiem nagle pojawia się nota chwalebny i zadowalający, tak samo w matematyce. Inne przedmioty zostają dostateczne, łacina ma w drugim kursie uwagę: w piśmie mierny. Za to greka jest w pierwszem półroczu dostateczna, w drugiem zadowalająca. Obyczaje spadły w pierwszem półroczu na odpowiednie, w drugiem wróciły do chwalebności, porządek był chwalebny i zadowalający. Tak ta najtrudniejsza z niższego gimnazjum klasa przyniosła Wyspiańskiemu lokację 19-tą na 29 promocyj, a 16 reprobowań. Polskiego uczył Antoni Pabian, łaciny i greki Adolf Lewaj, niemieckiego Józef Launhardt, historji powszechnej i „kraju rodzinnego" Juljan Miklaszewski, matematyki Franciszek Bieniasz.

W przeciągu trzech lat tak się przerzedziły szeregi infimy z r. 1880, że na rok 1883 utworzono tylko dwa oddziały klasy IV. Wyspiańskiego przydzielono do IV B. Z ucznia miernego staje się on w tym roku dobrym, ma na oba kursy z polskiego, historji i matematyki chwalebnie, z historji kraju rodzinnego chwalebnie i zadowalająco, z religji, przyrody i francuskiego zadowalająco, a tylko z łaciny, greki i niemieckiego dostatecznie. Porządek także dostateczny. Lokacja 11 na 33. Polskiego uczył w tym roku Teofil Ziemba, historji Juljan Miklaszewski, matematyki Ignacy Kranz, niemieckiego Maciej Kołczykiewicz, łaciny i greki dalej Adolf Lewaj.

Ta wybitna poprawa utrzymuje się jeszcze poniekąd w klasie V B (1884); wprawdzie z polskiego i historji spada Wyspiański na dostatecznie i zadowalająco [1]), a z matematyki i przyrody na zadowalająco i dostatecznie, z re-

[1]) Pierwsza nota odnosi się do półrocza pierwszego, druga do drugiego.

ligji na dostatecznie, ale zato z łaciny ma chwalebnie i zadowalająco, z greki w obu kursach zadowalająco. Niemieckie wzbogaciło się notą: w piśmie mierny. Lokacja była 17 na 26 promocyj, a 8 dwój. Polskiego i historji uczył J. Miklaszewski, łaciny i greki Wojciech Rypel, niemieckiego Jan Molin, przyrody W. Kulczyński, matematyki I. Kranz.

Nagły spadek w postępach widać w klasie VI B (1885), która w pierwszem półroczu przyniosła Wyspiańskiemu „dwóję", wyrażającą się w notach niedostatecznych z niemieckiego, przyrody i — historji kraju rodzinnego. Gdyby francuskie, także niedostateczne, nie było przedmiotem nadobowiązkowym, byłaby Wyspiańskiego spotkała „trója". Inne przedmioty były dostateczne, religja zadowalająca. W kursie letnim niemieckie poprawiło się na dostatecznie (w piśmie miernie), przyroda też na dostatecznie, historja Polski i francuskie odpadły. Łacina i historja powszechna podniosły się na zadowalający; porządek był w obu kursach wzorowy. Uczeń otrzymał lokację 15 na 22 promowanych i 3 reprobowanych. Polskiego i historji uczył (do połowy maja) J. Miklaszewski (potem Stroka i Sokołowski), także reszty przedmiotów udzielali ci sami profesorzy, co w klasie V.

Dalsza selekcja doprowadziła w r. 1885/6 do połączenia obu oddziałów klasy VII w jeden. Wyspiański w pierwszem półroczu ma z religji, polskiego, matematyki i propedeutyki filozofji (logika) zadowalająco, z reszty przedmiotów dostatecznie, w drugiem półroczu z polskiego chwalebnie, religji i propedeutyki zadowalająco, z reszty dostatecznie, ale z matematyki niedostatecznie. Poprawkę zdał po wakacjach, ale lokacji i takby już nie był miał żadnej, bo je zniesiono już w pierwszem półroczu 1885/6. Polskiego i propedeutyki uczył w tym roku T. Ziemba, fizyki Franciszek Tomaszewski, reszty przedmiotów profesorzy z klasy VI.

W klasie VIII (1887) otrzymał Wyspiański z polskiego i propedeutyki filozofji (psychologja) chwalebnie i celu-

jąco, z niemieckiego zadowalająco i dostatecznie, z historji dostatecznie i zadowalająco, z innych przedmiotów dostatecznie. Profesorzy zostali ci sami, co w klasie VII i ci pytali go przy egzaminie dojrzałości. Zadania maturyczne były następujące:

1. Zadanie łacińsko-polskie: Horatii Epist. II 1, 103—138.

2. Zadanie polsko-łacińskie: Przełożyć na język łaciński ustęp z Wypisów polskich dla klas wyższych.

3. Zadanie greckie: Soph. Oed. Col. 761—793.

4. Zadanie polskie: Wiek Peryklesa i wiek Augusta.

5. Zadanie niemieckie: Es irrt der Mensch, so lang er strebt.

6. Zadanie matematyczne, złożone z trzech pytań.

Noty z tych zadań nie są mi znane. To pewna, że Wyspiańskiego na ich podstawie dopuszczono do egzaminu ustnego, po którym wystawiono mu następujące Świadectwo dojrzałości:

Obyczaje:		*zadowalające*
Religja:	postęp	*zadowalający*
Łacina:	„	*dostateczny*
Greka:	„	*dostateczny*
Polskie:	„	*chwalebny*
Niemieckie:	„	*dostateczny, w wysłowieniu mało wprawy*
Historja i geografja:	„	*dostateczny*
Matematyka:	„	*zadowalający*
Hist. naturalna:	„	*dostateczny*
Fizyka:	„	*dostateczny, w geografji matem. braki*
Propedeutyka filoz.:	„	*chwalebny*

Uchwała: *dojrzały.*

Podpisani: Czarkowski (jako przewodniczący), Stawarski (jako dyrektor), Tomaszewski, Rypel, Molin, Kranz, Ziemba, Miklaszewski (jako egzaminatorowie).

Świadectwo to wystawiono 2 lipca, a nie, jak zwykle, z końcem czerwca, a to z powodu, o którym tak pisze Dyrektor w Kronice zakładu: „Dzień 28 czerwca 1887 roku

będzie pamiętnym w kronice gimnazjum św. Anny. Najdostojniejsi Cesarzewiczostwo: Arcyksiążę Rudolf z Najdostojniejszą Arcyksiężną Stefanją raczyli ten starożytny zakład naukowy najłaskawszemi odwiedzinami swemi zaszczycić..." Tu następuje opis entuzjastycznego powitania, a wśród niego taki moment: „Potem okazał uczeń VIII kl. Z. J.[1]) w asystencji współuczniów Z. Z. i T. E. na ozdobnej poduszce arkusz pamiątkowy, na którym w r. 1880 Najjaśniejszy Cesarz raczył najłaskawiej położyć swój podpis: *Franciszek Józef*, prosząc, by ich C. K. Wysokości na wieczną pamiątkę do podpisu Cesarskiego Swoje dołączyć raczyli. Uczeń VIII kl. J. T. wraz z swoim kolegą J. B. podał na srebrnej tacy atrament i pióro, oświadczając, że tem samem piórem, które dziś jest ozdobą archeologicznego muzeum, nakreślił na tym samym arkuszu w roku 1880 Najjaśniejszy Cesarz Franciszek Józef Swe wiekopomne imię... Najdostojniejszy Cesarzewicz raczył Dyrektorowi objawić z przyjęcia Swe najłaskawsze zadowolenie".

Tych kilku zdań, pisanych przez Dyrektora, który karcąc ucznia za jakieś przewinienie, zwykł był mawiać: „*Es ist streng verboten* a także nie wolno", nie można brać za wyraz ducha, ożywiającego w latach osiemdziesiątych szkolnictwo krakowskie i wogóle galicyjskie. Są one jedynie wyrazem polityki szkolnej, wypływającej z polityki parlamentarnej Koła Polskiego w Wiedniu. Jak Koło P. w osławionej dewizie: „Przy tobie stoimy i stać chcemy, Najjaśniejszy Panie!" znalazło taran do rozbijania centralistycznej, germanizatorskiej polityki wiedeńskiej i sposób na uzyskiwanie ustępstw narodowych, tak galicyjski Sejm i Rada szkolna krajowa, manifestując w Czytankach dla szkół ludowych, w Wypisach polskich dla szkół średnich, w podręcznikach historji, wreszcie podczas obchodów „galowych" lojalność wobec Austrji, a bardziej jeszcze przywiązanie dynastyczne, uzyskiwały

[1]) Dyrekcja podaje pełne nazwiska tych uczniów, dopuszczonych do takiego „zaszczytu".

pozwolenie na pielęgnowanie w szkole „także“ patrjotyzmu polskiego, rozbudzanego głównie przy nauce literatury polskiej, historji „kraju rodzinnego“ i podczas obchodów narodowych, tak częstych w Krakowie. Obchody te dawały sposobność do takiego spotęgowania uczuć patrjotycznych i takiego ich wylewu, że stanowiły wentyl bezpieczeństwa przed działaniem ich „na wewnątrz“, przed patrjotycznemi stowarzyszeniami w rodzaju wileńskich Filomatów, Filaretów i t. p. Młodzieży krakowskiej wolno było ideały filomackie i filareckie wyznawać jawnie, wypisywać je w polskich zadaniach szkolnych i domowych, wygłaszać w obchodowych przemówieniach... Oczy jej duszy kierowali profesorzy jedynie ku przeszłości, ku wielkim tradycjom historycznym i literackim, a w romantyzmie polskim, w wielkiej poezji emigracyjnej akcentowali najsilniej pierwiastki antyrosyjskie. To też z tej szkoły wychodziła młodzież narodowo egzaltowana, ale nie uświadomiona co do pracy narodowej w teraźniejszości i przyszłości. Wszak owej teraźniejszości „pod najłaskawszemi rządami miłościwego monarchy“ nie brali na serjo nawet sami profesorzy z wyjątkiem nielicznych dusz urzędniczych, pomalowanych na czarno-żółto, a o przyszłości można było i w szkole i na obchodach narodowych słyszeć co najwyżej słowa Prezesa z Wyzwolenia (I 2): „W przyszłość patrzmy i aby synowie i wnuki i prawnuki nasze, spokojni i powolni, na sercach kładli ręce i w przyszłość patrzyli coraz dalszą...“

Egzaltując jednostronnie młodzież przy nauce historji i literatury polskiej, nie dawała jej ówczesna szkoła dostatecznej przeciwwagi w faktycznem poznaniu życia, natury i społeczeństwa. Nauki przyrodnicze miały bardzo małą ilość godzin, matematyka nie łączyła się organicznie z żadną inną grupą przedmiotów. Największą liczbę godzin pochłaniało polskie, niemieckie, łacina i greka. Zadać „stąd“ „dotąd“, kazać wypisać w preparacji „słówka“ i egzaminować potem z tych słówek i gramatyki, tak pojmowała swe zadanie przeważna część nauczycieli. Szkoła

była trudna i pochłaniała dużo czasu na przygotowanie się domowe. Godziny szkolne upływały wśród męczącej trwogi, by nie być zaskoczonym przez pytanie, dotyczące tego właśnie, czego się nie wie. A rutynowani pedagogowie (takimi byli przeważnie nauczyciele Wyspiańskiego) celowali właśnie w tej sztuce, uwieńczonej refrenem: „Siadaj, masz drugą!" I nauczyciele i uczniowie byli tu ofiarami systemu. Tylko wybitnym indywidualnościom udawało się pomimo tego systemu dać uczniom coś więcej, niż tego wymagały Instrukcje ministerjalne, Wskazówki Rady szkolnej krajowej i polecenia pana Dyrektora.

Wśród nauczycieli Wyspiańskiego nie było dużo takich wybitnych indywidualności. Nie był nią z pewnością i Dr. Teofil Ziemba, docent Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale ten rozgadany esteta raczej niż estetyk i psycholog poznał się w klasie IV na Wyspiańskim, dając mu z polskiego chwalebnie. Przez dwa następne lata uczy polskiego Miklaszewski, a Wyspiański spada w polszczyźnie na dostatecznie. Z powrotem Ziemby w klasie VII polskie poprawia się na zadowalająco, potem na chwalebnie i celująco. Podobnie rzecz się ma z propedeutyką filozofji, udzielaną przez tegoż Ziembę. Przejęty sam entuzjazmem dla naszej poezji romantycznej, a także dla Fredry, umiał on ten entuzjazm przelać i w swych uczniów, a czytając z nimi arcydzieła polskie, uczył je nietylko odczuwać, ale i rozumieć. Czynił to w myśl zasad, wyłożonych w swej *Estetyce poezji* (Kraków 1882), którą rozdawał pilniejszym uczniom. I kto wie, czy nie z tej książeczki poznał Wyspiański pierwsze „prawidła" poezji dramatycznej, której miał w przyszłości poświęcić swoje pióro. Ziemba ilustruje technikę dramatyczną przykładami z Szekspira. Otóż tego Szekspira znał Wyspiański już w klasie II. Mianowicie z bibljoteki wuja wydobył znane ilustrowane wydanie Szekspira w przekładzie Paszkowskiego, dokonane staraniem J. I. Kraszewskiego i zajął się przerysowywaniem ilustracyj, ale i czytaniem tekstu: „Mając lat dwanaście — pisze ciotka — znał wybornie dramaty i tra-

gedje Szekspira i co wieczór z godzinę każdą ilustrację nam tłumaczył i dramat cały opowiadał". Pewnie z tego więcej rozumiał, niż z Dantego, którego *Boska Komedja* (w przekładzie Korsaka) z ilustracjami Doréego była, według opowiadania ciotki, pierwszą książką, wydobytą z bibljoteki wuja jeszcze w klasie I. „Uczył się z niej całych rozdziałów na pamięć, pisze p. Stankiewiczowa, deklamował, opowiadał mi, jaką historję przedstawia każda ilustracja, słowem — żył w niej". Ta lektura prywatna, stanowiła poważną konkurencję dla nauki szkolnej, która też, jak widzieliśmy, dawała nieświetne rezultaty.

Poważniejsze zajęcie się Szekspirem łączy kolega szkolny Wyspiańskiego, Stanisław Estreicher, z wpływem profesora Molina, który począwszy od klasy V (1884) uczył Wyspiańskiego niemieckiego. Języka wprawdzie nigdy go nie wyuczył, bo jeszcze na świadectwie maturycznem napisał mu przy nocie dostatecznej „w wysłowieniu mało wprawy", ale przy lekturze Lessinga i Herdera ustępów krytycznych w klasie VI zwracał uwagę na Szekspira i do lektury jego utworów zachęcał. Gdy w klasie VII (gdzie czytano Goethego Ifigenię, Tassa i Fausta i filozoficzne liryki Schillera) prof. Molin dał za temat zadania domowego *Schauplatz der Handlung in Hermann u. Dorothea,* Wyspiański, jak donosi Stanisław Estreicher, ujął rzecz w ten sposób, że kazał Hermanowi oprowadzać po ślubie Dorotę po miasteczku i opisywać jego osobliwości. Pomysł ten opracował Wyspiański w niemieckich heksametrach (strasznie koszlawych) jako dziesiątą pieśń *Hermana i Doroty* i dał jej tytuł *Mnemosyne,* matka Muz. Poszczególne pieśni opowiadania Goethego, noszą, jak wiadomo, w tytułach imiona dziewięciu Muz. „Za to zuchwalstwo, pisze ciotka, wyszydził go prof. Molin wobec klasy i kazał mu zdawać gramatykę niemiecką. To go bardzo zabolało, z goryczą opowiadał mi to nietaktowne znalezienie się profesora". Inaczej nieco o efekcie owej kontynuacji Goethego opowiada Sta-

nisław Estreicher[1]), ale, zdaje się ten szczegół o gramatyce dobrze zapamiętała ciotka. Zachował się bowiem w zbiorach po ś. p. W. Feldmanie arkusik[2]), zapisany siedmioma na pozór urywkowemi utworami Wyspiańskiego w języku niemieckim. Zamyka je cytat z Schillera *Pieśni o dzwonie,* czytanej właśnie w klasie VII. Otóż pierwszy z tych urywków ma takie brzmienie:

Welch' ein erfreuliches Land! O sieh's!
Ein schöner Thal von Hügeln umgeben;
Grosser Bäume weite Lauben
Liefern Schatten bunten Blumen,
Die an einer Quelle blühn.
Vögel singen, Kerfen summen,
Die auf Flügeln sich erchebcn
In rauchender Luft zu schweben,
Und vom Himmel weisse Tauben
Mit des Friedens Zeichen zieh'n.
„Kein Mensch, du bist im Paradies!"

Prof. Molin zżymał się pewnie na rodzajnik przy *Thal (schöner* zamiast *schönes)* i na ortografję *Kerfen* (zam. *Käfer), erchaben,* i mógł kazać uczniowi uczyć się gramatyki i ortografji. I miał rację...

Jak na piętnastoletniego chłopca, który od szeregu lat karmił się już wierszami, utwór ten, choćby był pierwszą próbą wierszopiską (a jest drugą po 10-tej pieśni *Hermanna)* nie przedstawia nic osobliwego. Wcześnie rozwinięci chłopcy pisują lepsze. To też aby dać dowód, że Wyspiański nie był dzieckiem cudownem, *ingenium praecox,* ale rozwijał się normalnie, może nawet trochę powoli (a powoli rosną — dęby; tylko wierzby szybko bujają i szybko próchnieją), streścimy i resztę tych niemieckich urywków z klasy VII:

Otóż fragment drugi, zaczynający się od słów: *Und lobe den gütigen, himmlischen Herrn* jest apostrofą, zwróconą do człowieka, zdaje się Adama, któremu Bóg po-

---

[1]) *Z lat szkolnych Wyspiańskiego,* Tyg. il. 57, 1907.
[2]) Użyczony mi łaskawie przez wdowę.

zwolił ujarzmić zwierzęta, oddał w służbę ziemię owocorodną, dał żonę, uciszającą pocałunkiem płaczące dziecię; zabronił mu tylko spożywać z drzewa, stojącego w środku ogrodu... Człowiek stracił raj, ciągnie fragment trzeci, ponieważ ku radości złego ducha podniósł rękę do Zakazanego, wiedziony żądzą poznania tajemnicy i przez to zbudował trumnę swemu szczęściu i ściągnął na siebie długoletnią pokutę. — Dwa duchy, czytamy we fragmencie czwartym, dał nam Bóg za towarzyszów w życiu, dobrego anioła i złego. Te walczą ze sobą, póki się nie rozwiążą węzły życia: wtedy dobry prowadzi ją do nieba, albo zły do piekła, gdzie ją Zbawiciel wydaje na drugą śmierć...

Wie schrecklich sind des Menschen Thaten, — der von dem bösen Geist verrückt, — in grenzenlose Wuth geraten, — alles, was edle Seele schmückt, — wirft er von seinem Herzen fort... tak zaczyna się fragment piąty, w którym dalej czytamy, że taki człowiek, opętany przez złego ducha, chwyta mściwą ręką za blady miecz, tępi wszystko, co mu staje w drodze, niszczy własny kraj i w żądzy krwi pozbawia życia własnych braci. Ale gdy się już krwią nasyci, odwraca się koło szczęścia i djabeł, co mu dotąd pomagał, prześladuje go na każdem miejscu i domaga się przyrzeczonej duszy, aż wreszcie porywa ją gwałtem i zanosi do piekła. Taka nagroda czeka złego człowieka.

Gar manche sind des Wahnes Arten, — welcher des Menschen Seele beherrscht, głosi fragment szósty i wylicza zawiść i gniew, połączony z siłą. Jeśli krwawy człowiek w królewskiej koronie wstąpi na tron, to będzie palił, niszczył, mordował, prowadził wojny, będzie się mścił, jak Marjusz i Sulla, zapali Rzym, jak Nero, będzie szalał jak Kaligula... Dużoby można wyliczać takich przykładów postępowania złych ludzi (frg. VII). Wystarczy jednak wskazać na śmierć Abla, zamordowanego przez brata, by ostrzec człowieka przed złem i poradzić mu, aby: *(dass er) liebe den Göttlichen Vater Gott — und sich fromm von Ihm erbitte, — dass er nichts durch Wahn erlitte.*

Dodany na końcu wyimek z Schillera: *Gefährlich ist's*

den Leu zu wecken, — verderblich ist des Tigers Zahn, — jedoch der schrecklichste der Schrecken, — das ist der Mensch in seinem Wahn dowodzi, że streszczonych powyżej siedm urywków, to ilustracje ostatniego wiersza Schillera o człowieku, opanowanym jakąś manją. Rozwinięcie tej myśli było właśnie tematem 11-go zadania domowego w klasie VII. Widocznie więc Molin po zadaniu 4-tem *(Schauplatz in Hermann u. Dorothea)* nie zraził Wyspiańskiego do dalszych prób w wierszopistwie niemieckiem, skoro ten jeszcze jednę „chryję" napisał wierszem. Podobnie K. Brodziński, zachęcony przez nauczyciela Niemca w Tarnowie, pisał w szkole wiersze niemieckie. Wyspiański, piszący w VII klasie wiersze niemieckie z zachęty spolonizowanego Niemca ze Śląska [1]), to ostatni symbol tej samej szkoły austrjackiej.

W ósmej klasie (1887) czytał Wyspiański z Molinem Schillera *Zbójców, Don Carlosa, Wallensteina, Marję Stuart, Narzeczoną z Messyny* i Szekspira *Makbeta* i *Juljusza Cezara,* pisał zadania o budowie poszczególnych dramatów, charakterze osób, pierwiastku tragicznym w Wallensteinie, o stosunku Schillera do dramatu starożytnego, o akcji w *Elektrze* Sofoklesa, wreszcie „chryję" na temat „Das Leben ist der Güter Höchstes nicht". Dla przyszłego dramatopisarza nauka to niesłychanie ważna i cenna. A że prof. Molin posiadał umysł bystry i głębokie wykształcenie estetyczne, rozbiory arcydzieł Szekspira, Goethego i Schillera, przez niego prowadzone i uzupełniane teorjami Lessinga i i., rzucały wiele ziaren w duszę ucznia tak rozmiłowanego w dramacie, jak Wyspiański. Zamiłowanie to poświadcza ciotka, która chcąc obudzić w nim zapał do niemieckiego, sprawiającego mu w szkole dużo trudności, posłała go, gdy był w klasie III, do teatru na *Marję Stuart* Schillera, graną właśnie przez H. Modrzejewską. Chłopiec po przedstawieniu „uczył się trzeciego

---

[1]) Jak zapewniają uczniowie bardzo wykształconego i porządnego człowieka. Pewne wykolejenie pod koniec życia tłumaczą się poczynającą się chorobą umysłową, której ostatecznie uległ.

aktu *Marji Stuart* w oryginale i umiał go wybornie; toż z *Ifigenji Taurycklej* Goethego cały pyszny początkowy monolog. Po Szekspirze zapanował Goethe i Schiller". Jeśli arcydzieła, do których się palił już w klasie II i III, podał mu w klasie VII i VIII prawdziwy znawca i objaśnił mu w nich to, co dotąd nieświadomie podziwiał, znajomość ich była chyba ugruntowana na całe życie. I to nietylko znajomość dramatów, ale i ich teorji, którą mu podawał i Ziemba i Molin.

Abiturjenci kupują sobie zwykle Sprawozdanie Dyrektora za rok, w którym zdawali maturę. Można więc przypuszczać, że i Wyspiański nabył Sprawozdanie za rok 1887. Mieści się w niem Arystotelesa *Poetyka* w tłumaczeniu polskiem z objaśnieniami Stanisława Siedleckiego. Wyspiański wiedział chociażby ze szkolnej lektury ustępów Lessinga *Hamburgische Dramaturgie*, że główną jej treścią jest teorja tragedji; tem skwapliwiej zabrał się do jej czytania. Że ją zaś czytał, na to mamy dowód w późniejszem powoływaniu się na teorję Arystotelesa o trwodze i współczuciu.

Entuzjazm Wyspiańskiego nie ograniczał się do dramatów czytanych, ale obejmował także teatr. „Namiętnie lubił teatr, pisze ciotka, nie było sposobu, by go od niego powstrzymać. Już od trzeciej klasy na każdej premjerze być musiał. Gdy powrócił, opowiadał treść, krytykował lub chwalił grę aktorów, a jeśli sztuka mu odpowiadała, musieliśmy pójść do teatru na drugie lub trzecie przedstawienie... Wrażliwy niesłychanie, dramat i tragedja odpowiadały najwięcej jego duszy. Cóż powiedzieć, gdy występowała która z wielkich artystek, jak Modrzejewska? Wielka sztuka objęła go wszechwładnie, poszły w kąt książki szkolne, rysunki, czytanie pamiętników; na tapecie były te dramata i tragedje, w których występowała Modrzejewska. Czytał je, uczył się wyjątków, w których artystka dochodziła do zenitu i młodziutka jego dusza gięła się pod grozą bohaterów sztuki". Wartoby z archiwum teatru w Krakowie wyciągnąć reper-

tuar tragiczny z lat 1882—1887, by wiedzieć, które to utwory oddziaływać wtedy mogły na fantazję chłopca od lat 13—18. To zadanie pozostawiam jednak przyszłym szperaczom do ogłoszenia w jakiemś Archiwum Wyspiańskiego, które z rozwojem studjów nad nim stanie się koniecznem; sam śpieszę do zaokrąglenia repertuaru jego lektury.

Obejmowała ona prócz Szekspira, Goethego i Schillera polskich romantyków. Już w klasie V „przyszła epoka na pochłanianie Słowackiego i Krasińskiego, bo Mickiewicza już wiele, wiele razy czytał i uczył się napamięć", pisze ciotka i dodaje: „W owym czasie pisali i wydawali dzieła Smolka, ks. Kalinka, Kubala i inni uczeni. Niech którakolwiek z tych książek w domu się pojawiła, już Staś zabierał ją w swoje posiadanie i pierwej przeczytał, nim mąż się do nich zabrał. Więc *Sejm Czteroletni* Kalinki (1880—1884), *Mieszko Stary* Smolki, *Szkice historyczne* Kubali (1880)..." Pani Stankiewiczowa wymienia jeszcze jakąś historję Schmitta, zdaje się *Rys dziejów narodu polskiego* (1855/7) lub *Dzieje Polski XVIII i XIX w.* (1866/8), Mochnackiego *Powstanie narodu polskiego w r. 1830 i 1831* i Barzykowskiego *Historję powstania listopadowego*. O ile trzy ostatnie dzieła reprezentują kierunek „demokratyczny", o tyle poprzednie wyszły z pod pióra historyków, bliskich konserwatywnej szkole krakowskiej. Z jej poglądami zapoznawał się Wyspiański także wcześnie z roczników *Przeglądu Polskiego,* które rozpychały bibljotekę jego wuja. Wyraźnie to poświadczają znajomi. W gimnazjum już czytał więc i Tarnowskiego *Tekę Stańczyka,* której echo miało się odezwać dopiero w *Weselu* i Szujskiego *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb,* na którem miał oprzeć swój rapsod o Kazimierzu W. Wykłady J. Miklaszewskiego utwierdzały go w poglądach, zwanych stańczykowskiemi.

Od historji łatwe było przejście do powieści historycznej. Wbrew temu, co twierdzi p. Stankiewiczowa, jakoby „powieści żadnych nie czytał prócz Sienkiewicza, którego

Nowelami się zachwycał i zaraz je ilustrował", donosi St. Estreicher, że Wyspiański pochłaniał historyczne powieści — Kraszewskiego, traktując je jako źródło informacyj historycznych i ilustrując wiele ich scen. Brak wzmianki o trylogji Sienkiewicza jest tylko przypadkowy. *Ogniem i Mieczem* zaczęło wychodzić w r. 1883 w warszawskiem *Słowie*, a równocześnie w krakowskim *Czasie*, *Potop* tamże w r. 1885, *Pan Wołodyjowski* tamże w r. 1887, a więc w latach, gdy Wyspiański chodził do klasy IV—VIII. Jeśli Wyspiański nie czytał trylogji w odcinku *Czasu*, to ją z pewnością czytał w warszawskiem wydaniu książkowem z lat 1884, 1886, 1887/8. W każdym razie pierwszy jego dramat z historji polskiej, *Królowa polskiej Korony* z listopada 1891 opiera się na *Potopie*. Można też w nim dosłuchać się pewnych ech Szujskiego, „którego dramaty, pisze ciotka, często miał w ręku". Jakoż w korespondencji z L. Rydlem z uznaniem o nich wspomina.

Tak lektura domowa w związku z nauką polskiego i niemieckiego pozwoliła Wyspiańskiemu już w czasach gimnazjalnych zebrać duży kapitał wiadomości i doświadczeń, który miał przynieść procent w przyszłych jego dziełach. Czy jego twórczość, zwłaszcza o ile idzie o dramaty antyczne, poszłaby była temi samemi drogami, gdyby w gimnazjum nie był się uczył przez 8 lat łaciny a przez 6 lat greki, trudno powiedzieć. W każdym razie obowiązkiem badacza *Antyku Wyspiańskiego* jest przedstawienie przedewszystkiem tych studjów.

Wnioskując z not z łaciny i z greki, które przeważnie są dostateczne, a tylko w klasie V z łaciny chwalebne i zadowalające, w VI na drugi kurs zadowalające, z greki w klasie III na drugi kurs zadowalające, w klasie V w obu półroczach zadowalające, możnaby sądzić, że przecież do tych przedmiotów miał większe zamiłowanie, niż do niemieckiego, historji, matematyki. Jakoż ciotka poświadcza, że „z literaturą starożytną, mitologją grecką i tym klasycznym światem — żył". Ale przewodnicy po tym świecie klasycznym nie byli tego rodzaju, by mogli

wzniecić w kimś zapał do niego. Gdyby to łaciny i greki uczył go był Jan Czubek lub Stanisław Siedlecki! Niestety, ani nauczyciel łaciny z klasy I i II, W. Śluzar, ani filolog z klasy III i IV, A. Lewaj, ani wreszcie nauczyciel łaciny i greki z klasy V—VIII, Wojciech Rypel, nie byli humanistami. Pierwsi dwaj, a zwłaszcza drugi, znali dobrze swój przedmiot, ale traktowali go ściśle werbalistycznie, nie sięgając od memorowanych słówek, reguł, wyjątków i konstrukcyj do kultury starożytnej i jej ducha i piękna; prof. Rypel był „silnym oryginałem", człowiekiem z tak małą kulturą nowożytną, że w jego ustach klasyczna greka i łacina brzmiały jakoś obco... Więc choć znał dobrze przedmiot i był przeświadczony o jego wyborowości, zrażał uczniów, zwłaszcza delikatniejszych, swą rubasznością i poza egzekwowaniem słówek i gramatyki niewiele się samym autorem zajmował. Ale jeżeli Wyspiański znał potem rozmaite szczegóły z życia Greków i Rzymian, zawdzięczał to Ryplowi. Zresztą działał i sam przedmiot. Wypada więc przedstawić, czego się uczył z łaciny i greki.

Dwa początkowe lata nauki łaciny, opartej o Ćwiczenia i Gramatykę Poplińskiego, poświęcone były opanowaniu języka. W klasie trzeciej czytał Wyspiański *Corneliusa Neposa* (w wyd. Patoczki), mianowicie Żywoty Milcjadesa, Temistoklesa, Alcybjadesa, Cymona i Hannibala, w klasie czwartej *Cezara* (wyd. Prammer) *Bellum Gallicum* ks. I i III 1—15; w piątej *Liwjusza* ks. I 1—30, V 32 do końca, *Owidjusza* (wyd. Sedlmeyera) Metam. ust. 19. 36; Fast. 3. 10. Trist. 6. 7.; w szóstej *Sallustjusza* Bell. Iugurth., *Wergiljusza* Aen. I, Ecl. 1. 5.; *Cycerona* in Catil. or. I, III; w siódmej *Wergiljusza* Aen. I, II, XII; *Cycerona pro Murena, Laelius;* w ósmej *Horacjusza* Carm. I 1. 2. 3. 4. 7. 10. 11. 12. 14. 15. 18. 20. 22. 24. 28. 29. 31. 34. 35. 37; III 23. 25; IV 3; Epist. I 1; Epod. 1. 2.; *Tacyta Annales* I, II (do 26). — Z języka greckiego uczył się w klasie III i IV elementów według gramatyki i ćwiczeń Samolewicza; w kl. V czytał *Kseno-*

fonta Cyrop. ust. I, II, XIV i Anab. ust. I, II, III, IV z Chrestomatji Schenkla, *Homera* Il. ks. I 1—100; w kl. VI: Iljady ks. I, II, III, VI 361—476, VII, VIII, XXII, XXIV 1—135; w kl. VII: *Demostenesa* o sprawach w Chersonesie i Filipikę III; *Sofoklesa* Antygonę; w klasie VIII: *Sofoklesa* Elektrę, *Platona* Apologję, Krytona. Z całej tej wcale obfitej lektury, w której dziwnie uderza zupełny brak Herodota, czytywanego kiedyindziej w kl. VI — i Odyssei, czytanej kiedyindziej w klasie VII, zajął Wyspiańskiego, jak się pokaże, tylko Wergiljusz, Homer i Sofokles.

Że i poza godzinami, przeznaczonemi na łacinę i grekę, zajmowano uczniów światem klasycznym, dowodem na to tematy zadań polskich i niemieckich, oparte bądź o lekturę autorów klasycznych, bądź o historję starożytną. Należą tu: w kl. V: Podanie o Romulusie (według Liwjusza); Charakterystyka Filipa II Macedońskiego; Stan wewnętrzny Rzymu i Kartaginy w chwili rozpoczęcia drugiej wojny punickiej; Die Kriege Darius I; Aristides u. Themistokles, Charakteristik; Cyrus u. Astyages (nach der Cyropädie); Die Gallier in Rom (nach Livius); Der zweite punische Krieg; Alexander der Grosse u. Hannibal. — W klasie VI: Charakterystyka C. Grakcha; Mowa Hannibala do wojska przed bitwą pod Zamą; der Streit zwischen Achilles u. Agamemnon (nach der Ilias); Unterhandlungen der Römer mit Bocchus (nach Sallust); Veranlassung zum Aufstande der Jonier (nach Herodot[1]). W klasie VII: Homer i jego dzieła; P o r ó w n a n i e H o m e r a i W e r g i l e g o; Inhalt des XII Buches der Aeneis. — W klasie VIII: Antygona (charakterystyka dwóch postaci); Trzy jedności dramatyczne; Grecy a Rzymianie (charakterystyka porównawcza na podstawie szkolnej lektury); ‚Iphigenie' von Goethe und ‚die Braut von Messina' von Schiller im Verhältnis zum antiken Drama; Gang der Handlung in der Elektra des Sophokles...

---

[1]) A więc ustęp Herodota czytano przynajmniej w przekładzie.

Osobisty sposób reagowania na tak liczne podniety klasyczne pozwala nam poznać zachowane w papierach po ś. p. Feldmanie zadanie na temat „Porównanie Homera i Wergilego“, pisane w tej samej klasie VII (1886), z której zachowało się wierszowane zadanie niemieckie i wiadomość o drugiem niemieckiem (uzupełnienie Hermana i Doroty). Zadanie polskie jest o miesiąc późniejsze od zaginionego niemieckiego. Jeżeli to, według tradycji p. Stankiewiczowej i Stanisława Estreichera, było pierwszą próbą Wyspiańskiego w pisaniu wierszem wogóle, to zadanie polskie jest jego pierwszym wierszem polskim. Zasługuje więc na ogłoszenie choćby tylko z tego powodu.

HOMER A VIRGILIUS.

I.

Myśl niechaj w inne przeniesie nas strony,
w nadmorski kraj i — wiek miniony!
Na lekkich wzgórzach ciemnieją dąbrowy,
szczyty ich złoci blask słońca różowy,
te cień rzucają kwiecistej dolinie,
przez którą szumiąc, chyży strumień płynie,
pieniąc swe fale przez głazów gromady,
gdzieniegdzie piękne tworzy wodospady.
Z szmerem strumyka, co swe wody sączy,
z pobliskich krzewów śpiew ptasząt się łączy.
Z dala jaśnieją sklepione arkady
świątyni córki Jowisza: Pallady.

Pośród tej pięknej doliny dokoła
gromadka ludzi zasiadła wesoła,
starcem wędrownym zda się być zajętą;
każdy wędrowiec jest osobą świętą,
a ten zapewne jeszcze jest pieśniarzem,
co śpiewa hymny przed bogów ołtarzem,
gdy go ogarnie zapał i natchnienie,
ucisza troski, łagodzi cierpienie,
bo w ręku trzymał formingę błyszczącą,
prawą milczenie nakazywał drżącą.

Szerokie barki faros mu okrywa,
na piersi siwych włosów pierścień spływa,
przygasłe oczy, lecz z wyrazu twarzy,
poznasz, że w duszy tej płomień się żarzy,
że to jest chwila, w której bóg pieśniarzy,
Apollo, synów swych natchnieniem darzy.

Mistrz podniósł dłonie, a gromadka cała
ze drżeniem szczęścia na pieśnię czekała.
Uderzył w lutnię — z pod laski mosiężnej
wydobył akord dźwięczny i potężny,
a skoro kilka razy go powtórzył
w takt tonów lutni i pieśnią zawtórzył.
Μῆνιν ἄειδε... w powietrzu zabrzmiało,
a słowa zlały się w pieśnię wspaniałą.
W serca słuchaczów głos przenikał męski
na pola bitwy, gdzie okrzyk zwycięski
unosił dusze; sławił pod niebiosy
dawne zwyczaje, walki i herosy.
Ten kraj — to Graecja, a ten pieśniarz stary:
Homer! — co dzierży poezji sztandary.

W o j n a t r o j a ń s k a

(1.)

...„Przywdziejcie zbroje, waleczni Grekowie,
piersi osłońcie miedzianym puklerzem,
włóżcie na głowy błyszczące szyszaki,
a serca szczerym połączcie przymierzem;
bo wielką walkę przedsięwziąć wam trzeba
i upokorzyć zuchwałe plemiona:
bo oto Parys, potomek Priama,
zgwałciwszy święte gościnności prawa,
Menelajosa małżonki pozbawia
i tę uwozi w Iljońskie komnaty,
hańbą okrywa zacne Greków plemię,
więc godzien karę ponieść zasłużoną!
Wraz przybywajcie do portu Aulidy!
Stamtąd popłyniem na statkach drążonych
morzem Egejskiem na wybrzeże Idy!...“

. . . .

Wieść się rozlega po całej Helladzie
i zewsząd spieszą waleczni mężowie,

pałają zemstą, a na łup się cieszą...
Mnogie się zeszły rycerskie gromady:
Przybywa Achill z Patroklem swym druhem,
dwaj Ajaxowie, Diomed z Argolis,
Idomeneus, Nestor złotousty,
najstarszy wiekiem, pierwszy doświadczeniem:
stąd też celuje zdrowemi radami;
za nim Odyssej, przebiegły, podstępny;
ale nad wszystkich wybitni Atrydzi:
jeden Menelaj, Agamemnon drugi,
który ostatni był wodzem wyprawy...
Rozdęte żagle pomyślnemi wiatry
pędzą po falach achajskie okręty...
Może za krzywdę ujmą się bogowie
i Jowisz będzie na Greków łaskawy?!
. . . .

(2.)

Z ponurym wzrokiem, zasępionem czołem
patrzył z płaskiego dachu swego zamku
Priam, w purpurę królewską odziany,
na zbliżające się Greków okręty.
Starca otacza rycerska drużyna,
królewskie syny i możni Trojanie:
młodzieńcze serca do walki gotowe.
Z zawiścią patrzą ku morskim wybrzeżom,
gdzie Grek wysiada, namioty rozbija,
całą dolinę wybrzeżną zajmuje,
a krzyk wesoły w obłoki się wzbija...
„Nie trwóż się, ojcze, — młody Hektor rzecze —
my cię obronim przed najeźdzców siłą!
Trojanie mają także ostre miecze,
mężnych rycerzy nie brak między nimi;
a więc ocalą ojczyznę im miłą,
drogą nad wszystko, ani nie dozwolą,
ażeby tutaj, gdzieś ty berłem władał,
dumny Grek z czarą do uczty zasiadał.
Zresztą nie możem o przyszłości mówić,
bo nikt nie pewien jest dnia, ni godziny;
życie każdego od bogów zależy.
Oni to właśnie są wojny powodem!
Z łaski Venery Parys zyskał żonę;
niechże więc Venus, córa morskiej fali,
wraz z nami walczy i miasto ocali!...

II.

I znów na inną przenieśmy się ziemię!
Wiele już wieków minęło od chwili,
jak wieszcz helleński śpiewał pieśń ludowi.
Grecja uległa Rzymu orężowi,
w Italję wniosła wiedzy zasób cały,
podała sztuki najpiękniejsze wzory,
rzeźbę, poezję pchnęła w nowe tory...
Już Republiki ostatni obrońcy
zginęli śmiercią Brutusów, Catonów,
a lud diadem cesarski, błyszczący
włożył na skronie boskiego Augusta,
po długich burzach zapragnął spokoju...
Złotemi kłosy powiewały niwy,
pan był łaskawy... lud pod nim szczęśliwy.
Widząc, że pokój ziemi powrócony,
Muza swe kroki zwróciła w te strony,
ziemię italską poetą obdarza,
prowadząc wieszcza w podwoje cesarza.
. . . .
Obszerne atrium rząd kolumn podpiera,
za niemi w głębi widok się otwiera
na ogrodów cesarskich cieniste chodniki:
wszędzie roją się goście, służba, domowniki,
senat, rycerze strojni od szkarłatów.
Na środku sali, wśród woniących kwiatów,
pod marmurowym posągiem Trytona,
z paszczy delfina pluska nieustanna
czystą krynicą bijąca fontanna.
Wzdłuż atrium bogów posągi stawiono,
statuy mędrców, sławionych herosów:
wszystkie wieńcami lauru uwieńczono.
Tam gdzie Justycji posąg — czekało gotowe
kością słoniową i złotem rzeźbione
krzesło boskiego Augusta tronowe. —
— Lecz oto wszystkich głowy pochylone
bliskie nadejście cesarza znaczyły,
bo się skończyła już długa biesiada,
a cesarz August, pan zacny i miły,
strojny purpurą, na krześle zasiada
w atrium, gdzie Muzom daje posłuchanie.
Że rządzić światem jego powołanie,
odgadłbyś zaraz z poważnej postawy;

wzrok ma spokojny, łagodny, łaskawy,
szlachetne czoło diadem otacza,
a berło władzę cesarską oznacza.
Obok Augusta miejsce dla władczyni,
dla pięknej Livji. Przy tronie cesarza
stanął Maecenas — dalej senatorzy,
rycerze, strojni we wieńce różane,
które przy ucztach były używane,
a teraz pięknie głowy ubierały:
różne ich stany, różne i ubiory.
I właśnie wszyscy z zajęciem patrzyli
ku posągowi boga Apollina,
pod którym (stał Virgilius).....

Na 154-tym wierszu urywa się pismo w środku strony; ostatnie dwa wyrazy dopisane ołówkiem przez samego poetę. Nie skończył on swego wierszowanego zadania, którego bruljon mamy przed sobą, i prawdopodobnie nie wpisał do zeszytu. Paralelizm z częścią pierwszą wymagałby jeszcze opisu Wergiljusza i surogatu Eneidy, odpowiadającego *Wojnie Trojańskiej,* włożonej w usta Homera. Choć jednak Wyspiański kompozycji swej nie przepisał do zeszytu szkolnego, pokazał ją, zdaje się, profesorowi Ziembie. Od niego prawdopodobnie pochodzą ołówkowe wężyki pod pewnemi wyrazami i obok pewnych wierszy. Przy w. 2 sądził może korektor, że *wiek miniony* oznacza raczej *wiek, który właśnie upłynął,* niż *minione dawno wieki; lekkie wzgórza* w 3, to zbyt zuchwałe określenie wzgórz lekko się wznoszących i smukłych, nie przygniecionych własnym ciężarem. Podniesienie obu dłoni w w. 29 wydawało się korektorowi niemożliwe ze względu na to, że w w. 21 w ręku trzymał formingę, a raziło go też nazwanie plektronu, którym (jak przy cytrze pierścieniem) szarpano struny, laską mosiężną. Czego chciał od wyrażenia *wydobył akord* w w. 32 nie wiemy. — Wężyk pojawia się znów dopiero przy wierszu 72 pod frazesem *achajskie okręty.* Ołówkiem na boku dopisano: *Greków szybkie nawy,* do rymu z w. 74. Obok w. 94—96

jest prócz podwójnego wężyka przy w. 95 — z lewej strony kreska pionowa i znak zapytania. Może w. 94 wydawał się niestosowny w ustach Hektora jako parafraza ewangelicznego: „nikt nie wie dnia ani godziny“. Ustęp rzymski wolny jest od wężyków, a przecież powinny się były znaleźć przy ww. 121, 122, 131, które mają o dwie sylaby za dużo, są trzynastozgłoskowcami, podczas gdy wszystkie inne wiersze są jedenastozgłoskowe. Prócz tego na podwójne podkreślenie zasługiwał w wierszu 70 który ostatni, brzydki germanizm *welch' letzterer!* Można też było przekreślić ww. 149, 150, jako prozaiczną notatkę o wieńcach różanych. Poza tem mistrz mógł być zadowolony z tych 150 wierszy, od których niewiele lepsze sam był pisał, tłumacząc *Iljadę* i *Hermana i Dorotę*[1]. Gdy się wśród nich czyta np. w. 13 nn.: Pośród tej pięknej doliny dokoła — gromadka ludzi zasiadła wesoła, — starcem wędrownym zda się być zajętą; — każdy wędrowiec jest osobą świętą i t. d., to mimowoli przypominają się jedenastozgłoskowe z — *Wiesława* Brodzińskiego np.: Już wonny wieczór uśmiechał się ziemi, — gdy wracał Wiesław z końmi kupionemi. — Z przydrożnej wioski rozlega się granie, — słychać wesołe pląsy i śpiewanie itd. Idzie tu tylko oczywiście o sam tok, samo brzmienie wiersza, a dalej o prostą budowę zdań, konwencjonalne obrazowanie, epitety. Połykacz książek, jakim był Wyspiański, widocznie najbardziej ulegał temu, co ostatnio czytał, a *Wiesław* był właśnie przedmiotem lektury w klasie VII. A jak styl *Wiesława* jest jeszcze silnie zależny od klasycyzmu z epoki Księstwa Warszawskiego, a poniekąd i Stanisławowskiego, tak i styl pierwszego polskiego wiersza Wyspiańskiego możnaby nazwać pseudoklasycznym. W jakże innym tonie i kolorycie trzymane

[1]) Uczniowie znali i te i inne jego wiersze, które chętnie w klasie deklamował. Z tego powodu ułożyli taką zagadkę: *Pół ptaszka, pół baby — wszystko poeta bardzo słaby.* (Ziem-ba).

są pejzaże greckie w *Lambrze* Słowackiego! Jakże inaczej brzmi mowa Greka w *Maratonie* Ujejskiego. Wyspiański czytał był już niewątpliwie i te utwory, ale ze stopniem jego ówczesnego rozwoju umysłowego i estetycznego bardziej się zgadzał styl Brodzińskiego. Dziwnie to organiczny rozwój stylu i talentu...

Ze stylem pseudo-klasycznym zgadza się latynizowanie nazw greckich, więc Jowisz, Venus, Grecy zamiast Zeus, Afrodyta, Achajowie. Obok tego uderza zatrzymanie greckich nazw, jak forminga, faros...

Jeśli Wyspiański od w. 43 używa przeważnie nierymowanego jedenastozgłoskowca, to idzie w tem może za przykładem Kochanowskiego *Odprawy*, której wspomnienie budził w nim sam przedmiot. To też mowa Agamemnona (w. 43—57) zawiera echa z mowy Antenora (w. 267 nn.), a w słowach Hektora (w. 88): T r o j a n i e t a k ż e m a j ą o s t r e m i e c z e pobrzmiewa echo słów Iketaona (w. 325): „s z a b l a o s t r a p r z y b o k u, t o p a n; t a r o z s t r z y g n i e". A jego dźwięczny finał (98): „Z ł a s k i V e n e r y P a r y s z y s k a ł ż o n ę, — n i e c h ż e w i ę c V e n u s, c ó r a m o r s k i e j f a l i — w r a z z n a m i w a l c z y i m i a s t o o c a l i" powtarza usprawiedliwienie i nadzieje Parysa (224): „W e n u s m i j ą s a m a — n a p i e r w e j z a l e c i ł a i z a ż o n ę d a ł a... I m a m p e w n ą n a d z i e j ę, ż e t e n ż e B ó g, k t ó r y — u c z c i ł m i ę n a p r z ó d, b ę d z i e i d o k o ń c a — s z c z ę ś c i ł i c o m i d a ł, n i e d a m i l e d a j a k o w y d r z e ć"... Przykłady rymowania zakończeń partyj, pisanych białym wierszem, wplatania rymów w ustępy podnioślejsze treścią, znał Wyspiański z Szekspira Paszkowskiego lub z Schillera. Ktoby chciał w przedstawianiu akcji zapomocą mów Agamemnona i Hektora widzieć przyszłego dramaturga, a w skrupulatnym opisie tła, strojów i rekwizytów przyszłego reżysera, tenby też może nie pobłądził. W każdym razie zostaje faktem, że przy kolebce pierwszego płodu Muzy Wyspiańskiego stał — Homer.

Rysunki i polskie, to były te przedmioty, którym Wyspiański poświęcał w gimnazjum najwięcej czasu i w których robił największe postępy, w rysunkach większe jeszcze niż w polskiem. Uczył się rysować przez całe gimnazjum od Walerego Eljasza, malarza, nie pozbawionego i żyłki archeologicznej, jak o tem świadczy choćby rozprawka p. t.: „Opis sali amfiteatralnej wraz ze znajdującemi się w niej obrazami w c. k. gimnazjum Nowodworskiem", rozprawka, umieszczona w Sprawozdaniu Dyrektora za rok 1880. Postępy w tym przedmiocie moglibyśmy najlepiej ocenić, gdyby się zachowało było Album widoków wawelskich, rysowanych przez Wyspiańskiego wspólnie z kolegą klasowym, J. Mehofferem, i ofiarowane w kl. VII czy VIII na pamiątkę prof. Miklaszewskiemu. Przepadły też jego rysunki, wykonywane pod okiem przyjaciela rodziny, prof. Władysława Łuszczkiewicza, dyrektora Muzeum Narodowego, w temże Muzeum. Były to, jak donosi pani Stankiewiczowa, kopje portretów, zbroic, ornamentów i t. p. Od kopjowania ilustracyj książkowych postęp to znaczny u 15-letniego chłopca.

Tak się przedstawia nauka szkolna Wyspiańskiego w świetle — urzędowem, taki jest jej obraz, zdjęty z katedry profesorskiej. Obraz to jednostronny, który nabierze życia dopiero przez uzupełnienie pewnych rysów — ze stanowiska ławy szkolnej, klasy, kolegów. Otóż według wspomnień kolegi poety, Stanisława Estreichera, nauka szkolna była dla Wyspiańskiego zajęciem — pobocznem. Uczył się ‚tego, co zadane', by złem świadectwem nie martwić dobrej ciotki, by repetowaniem klasy nie sprawić zawodu kochającemu wujowi, ale oddawał się głównie życiu koleżeńskiemu. Już w klasie I (1879/80) zaprzyjaźnił się z Henrykiem Opieńskim, Józefem Mehofferem, Stanisławem Estreicherem, a do tej trójki przyłączył się potem Lucjan Rydel, Ludwik Janikowski, Stanisław Ciechanowski, Jan Nowicki, i ci chłopcy już od klasy III (1882) tworzyli jakby klub literacki. Bo litera-

tura była w tych latach ośmdziesiątych głównem bóstwem tej grupki młodzieży krakowskiej, oczywiście polska literatura romantyczna, ale i wielka literatura światowa. Poznawali ją zaś zarówno z książek, jak z teatru. Nietylko Wyspiański był, jak już wspomnieliśmy, od klasy trzeciej namiętnym teatromanem, lecz i inni jego przyjaciele. Po każdej sztuce, widzianej w teatrze, odbywały się dysputy na jej temat; ten i ów występował z własną recenzją pisaną. Ale głównym sposobem wyładowywania tych podniet teatralnych było — granie, urządzanie teatru — w domu któregokolwiek z kolegów, najczęściej w poważnych salach Bibljoteki Jagiellońskiej, gdzie rezydował ojciec Stanisława, Karol Estreicher, znany miłośnik teatru. Otóż duszą tych przedstawień był — Wyspiański: on wybierał sceny z utworów widzianych lub czytanych, on rozdawał role, reżyserował, sporządzał kostjumy, malował dekoracje, no i grał z największem przejęciem. Sceny z Szekspira, Schillera, Goethego, Słowackiego, Mickiewicza (Dziady) rozlegały się pod gotyckiemi sklepieniami Bibljoteki Jagiellońskiej, a Dyrektor Estreicher cieszył się z tego kultu Melpomeny, uprawianego pod jego bokiem.

Charakter teatralny i literacki miały też zabawy szkolne, aranżowane przez Wyspiańskiego: Walka bogów z Gigantami, walki patrycjuszów z plebejuszami, Rzymian z Kartagińczykami itp. — to były echa bieżącej lektury szkolnej. Wyspiański nietylko poddawał plan strategiczny, nietylko kierował ruchami taktycznemi, ale sam walczył najzapalczywiej. A był to chłopiec dość silny, żywy, wesoły, a przedewszystkiem niewyczerpany w pomysłach.

Tę pomysłowość przenosił także do klasy, gdy chodziło o spłatanie jakiegoś figla któremu z profesorów. Przynieść do klasy jednego — kotka i puścić go pod ławki podczas nauki, to już wystarczało do zamącenia normalnego jej toku. Ale Wyspiański przyniósł raz na godzinę prof. Rypla — sześć kotków i wypuszczał je po jednym, w miarę jak profesor chwytał i wyrzucał poprzednie...

Takie i tym podobne figle studenckie przyczyniały się nieraz do tego, że profesor, ‚wyrwawszy‘ go na środek, mówił: ‚Kiedyś ty taki dowcipny, to pokaż, co umiesz‘ — i pytał go dość trudno. Owocem były — świadectwa takie, jakieśmy widzieli. Ale ten sam profesor, który mu dał z swego przedmiotu miernie lub nawet niedostatecznie, zapytany, co sądzi o Wyspiańskim, odpowiadał: ‚To chłopiec zdolny, ale się mało uczy, a dużo dokazuje‘. Kolegów jeden był o nim sąd i głos, że to jeden z najzdolniejszych w klasie. Sąd zaś ten wydawali nie na podstawie odpowiedzi, lecz na podstawie rozmów, referatów na zebraniach, odczytów... Tyle, co on, mało który czytał i wiedział. Nikt też goręcej nie głosił ideałów naszej poezji wieszczej, patrjotyzmu mesjanistycznego, kultu dla przeszłości — jak Wyspiański. W tej atmosferze koleżeńskiej leży klucz do zagadki, dlaczego Wyspiański później pewne ‚majaki‘ romantyczne brał za tak potężne siły społeczne i narodowe, że ich zwalczaniu poświęcił główną część swej twórczości.

O tem jednak, że będzie kiedyś autorem, poetą ani on jeszcze nie wiedział ani tego nie przypuszczał żaden z kolegów. O Rydlu wiedzieli to wszyscy; Wyspiański marzył o zawodzie malarza, a koledzy, którzy znali moc jego rysunków, nie wątpili, że jak Mehoffer, tak i on, będą malarzami, tembardziej, że Wyspiański zajmował się też gorliwie historją sztuki. Tu prócz Łuszczkiewicza i Matejki był dlań przewodnikiem ks. Eugenjusz Skrochowski, Zmartwychwstaniec, który właśnie przyjechał z Rzymu do Krakowa, przywiózł mnóstwo reprodukcyj sztuki włoskiej i chętnie je objaśniał Wyspiańskiemu. Gdy ten w parę lat potem opisywał w listach do Maszkowskiego obrazy, znajdujące się w *Louvre*, ciągle zwracał uwagę na zapożyczenia mistrzów francuskich od włoskich. Malarstwo włoskie miał w głowie głównie dzięki ks. Skrochowskiemu.

Z myślą o zawodzie malarskim, wybrał się Wyspiański bezpośrednio po maturze w podróż po Galicji, aby,

jak pisze ciotka, zwiedzać miasta, miasteczka, kościoły, synagogi i poznawać zabytki architektury i sztuki. W przeciągu pięciu tygodni dotarł do Halicza, rysując po drodze po wsiach i miasteczkach ołtarze, pomniki, rzeźby, ornamenty. Pewnie prof. Łuszczkiewicz natchnął go myślą szukania zabytków po strychach w starych rupieciach. Podróż zakończyła się — czerwonką i kilkutygodniowem leżeniem w łóżku najpierw we Lwowie, potem w Krakowie. „Chory chłopiec drżącemi rękami przewracał karty w zeszytach i pokazywał, co przywiózł, wiele narysował: ‚Jakie tu są rzeczy piękne, wszystko Wam pokażę, opowiem‘ (mówił do wujostwa) i zeszyty musiały być obok niego pod poduszką, aby każdej chwili mógł je wyjąć i przeglądać". „Gdy wrócił do zdrowia — pisze dalej ciotka — zaniósł tę pracę Dyrektorowi Matejce [1]), który obejrzawszy wszystko dokładnie, ściskał go, jak syna, mówiąc: ‚Ja, Stasiu, taką samą szedłem drogą, i przyszłość była mi ukochaniem‘. I prof. Łuszczkiewicz nie mógł się nacieszyć takim uczniem". Jako przykład zapalczywości Wyspiańskiego do badania zabytków, podaje p. Stankiewiczowa wspomnienie, że kiedy w lecie 1888 jechali z nim wujostwo za radą lekarza do Szczawnicy i zatrzymali się na noc w Starym Sączu, Staś gdzieś wieczór przepadł. Znaleźli go w wysokiej niszy w zewnętrznym murze kościoła przy klasztorze Klarysek, gdzie oglądał figurę jakiegoś świętego.

[1]) „Z Janem Matejką, pisze p. Stankiewiczowa, łączyła mego ś. p. męża bardzo dawna przyjaźń i bardzo serdeczny stosunek. To też ten prawdziwy przyjaciel otaczał Stasia szczególniejszą sympatją, oceniając w tym młodzieńcu niezwykłe zdolności rysunkowe i olbrzymią pracę i wróżył nam z niego wielką pociechę dla serca a dla narodu pożytek. Żona zaś Jana Matejki, Teodora z Gebułtowskich, psuła go swoją dobrocią i oznakami prawdziwego przywiązania. Był prawie ulubieńcem ich domu, bo wszyscy go tam witali z radością„.

ROZDZIAŁ II.

LATA WĘDRÓWKI I NAUKI.

Studja i zamiary uniwersyteckie. Źródła do lat wędrówki. Pierwszy wyjazd za granicę. Jego cel. Lektura i teatr. Europejskość. Entuzjazm dla Grecji. Twórczość literacka z lat paryskich. Projekty. Późniejsze podróże i prace. Decyzja zostania w kraju.

Zdawałoby się, że młody rysownik z upodobaniami archeologicznemi, a do tego uczeń Łuszczkiewicza i pupil Matejki pójdzie do Szkoły sztuk pięknych. Jakoż wstąpił do niej w jesieni 1887, ale zarazem zapisał się na wydział filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego. F. Hoesick[1]) opowiada, jak spotykał się z nim na wykładach Tarnowskiego, Smolki, Łepkowskiego i Sokołowskiego. Dużo tych spotkań chyba nie było, skoro Wyspiański, powziąwszy w listopadzie 1896 zamiar osiągnięcia doktoratu, stara się w grudniu o potwierdzenie uczęszczania na wykłady z r. 1887/8 i donosi Rydlowi[2]), że Sokołowski i Smolka mu je dali, a Tarnowski na piśmie oświadczył, „że po 7 latach dawać testy i nomen receptum nie może“. Do tego objaśnienie Wyspiańskiego[3]): „W istocie na 8 do 9 wykładach Tarnowskiego byłem, ale będąc zajęty przy kościele Marjackim wówczas prócz wykładów Sokołowskiego pomijałem i negliżowałem wszystkie inne“. Aby

---

[1]) *Sienkiewicz i Wyspiański,* Warszawa, 1918, str. 306.

[2]) W listach, których kopję zawdzięczam pani Zofji Żeleńskiej. List z 1 grudnia 1896.

[3]) Tamże.

tu skończyć z temi studjami uniwersyteckiemi, dodajemy, że Wyspiański zapisał się z początkiem grudnia 1896 na nowo na uniwersytet, z zamiarem uzupełnienia 4 półroczy, by mieć warunki dopuszczenia do doktoratu. „To byłoby wspaniałe: mieć doktorat i habilitować się i dopiero naprawdę coś robić i być naprawdę pożytecznym, mając za sobą powagę uniwersytetu“ [1]). W związku z temi zamiarami wziął wykład prof. Mycielskiego „żeby się z Mycielskim poznać“ i wybierał się do O. Pawlickiego „informować się, co ma robić“ z filozofji na kiedy [2]). O pracy doktorskiej pisze (do Rydla) jeszcze 14 listopada: „Mam już obmyślaną pracę źródłową; napiszę ją o witrażach dominikańskich [3]), przyczem całą pracownię sztuki średniowiecznej (w. XIV, XV, XVI) poruszę i przedstawię“. Pracę tę miał robić u prof. Sokołowskego. Ciężkie warunki w zimie 1896 nie pozwoliły mu ani kontynuować studjów uniwersyteckich, ani napisać tej pracy. Tak skończyły się jego plany uniwersyteckie.

Studjum z historji sztuki stanęła więc na przeszkodzie sama Sztuka, mianowicie w pierwszym roku studja w Szkole sztuk pięknych pod Łuszczkiewiczem i Matejką, w drugim praca przy polichromji kościoła Marji Panny, prowadzona w charakterze pomocnika Matejki. Podczas tej pracy poznał się i zaprzyjaźnił z architektem Tadeuszem Stryjeńskim i głównie za jego namową pojechał za pieniądze, zarobione przy restauracji kościoła Marjackiego, za granicę.

O tym okresie jego życia posiadamy niby autobiografję Wyspiańskiego, spisaną w r. 1897 przez F. Hoesicka na podstawie wywiadu z poetą [4]). Liczne niedokładności chronologiczne można sprostować na podstawie trzech zbiorów korespondencji z tych czasów. Są to listy do Karola Maszkowskiego (od grudnia 1890 do

[1]), [2]) Tamże.

[3]) Trzy witraże właśnie restaurował.

[4]) Z notatek i wspomnień o St. Wyspiańskim, w książce: *Sienkiewicz i Wyspiański*, str. 312—329.

końca października 1891 z Krakowa i Paryża), ogłoszone w *Lamusie* II 1909 i 1910, listy do Henryka Opieńskiego (z Paryża 1892), ogłoszone w *Przeglądzie Narodowym* z lutego i marca 1909 [1]) i listy do Lucjana Rydla (od marca 1893 do kwietnia 1902), jeszcze nie ogłoszone. W świetle tego materjału tak się przedstawiają losy Wyspiańskiego:

Wyjechawszy 2 marca 1890 z Krakowa, przybył do Paryża dopiero w kwietniu. Po drodze zatrzymywał się w Wiedniu, Wenecji, Padwie, Weronie, Medjolanie, Bazylei... Wycieczki do Chartres, Rouen, Fécamp, Amiens, Reims miały na celu studjowanie gotyckich katedr i zamków, podobnie jak zwiedzanie w drodze powrotnej Strassburga, Wormacji, Moguncji, Frankfurtu, Norymbergi, Monachjum, Ratysbony, Pragi. Czego szukał zagranicą, to określił najlepiej w liście do Maszkowskiego z 30 września 1891: „Albo się jest artystą bezwiednie i idzie się wciąż tą bezwiedną drogą, albo się to robi ze samowiedzą i postępuje się wciąż z tą samowiedzą, kontrolując swój każdy krok i ruch, każdą myśl. W tym ostatnim razie [2]) wykształcenie i inteligencja (zawsze względna i zależna od stosunków) potrzebuje ciągłego rozwoju i ciągłych wrażeń dla kontroli swoich myśli i pojęć, potrzebuje ogarnąć całą przeszłość cywilizacji, aby nareszcie znaleźć dla siebie miejsce. Bo skoro się ma tę samowiedzę, kontrolującą wciąż, rodzą się obawy i wytwarza się niepokój, który znajduje równowagę jedynie w otoczeniu się cywilizacją pełną i rozwiniętą, żyjąc wśród ludu silnego i pewnego siebie, posiadającego byt niezależny, jednem słowem żyjąc wśród narodu wolnego..." Tu następuje wyznanie, zapowiadające przyszłego autora *Wyzwolenia:*

„Któż z nas nie czuje niewoli, jaka panuje wciąż w naszym kraju? Alboż to nie jest ciężar straszny, przy-

[1]) Z artykułem J. Oksza, *Z młodzieńczych lat St. Wyspiańskiego*, por. też H. Opieński, *Młodość Wyspiańskiego*, *Nowa Gazeta*, *1907*, Nr. 367.

[2]) A jest to właśnie *casus* Wyspiańskiego.

gniatający, okropny? Na to potrzeba silnych, męskich ramion, aby ten ciężar odpierać, aby nie zwalił się i nie przygniótł reszty życia narodowego. — Ale na to nie poradzą siły zamłode, dopiero co zbudzone".

„Preczbym wygnał z kraju wszystkich tych młodych, spokojnych, wesołych — siedzących nad książkami, preczbym wygnał do obcych: idźcie patrzeć na wolny naród, jak on żyje, jak on czuje, jak on się rozwija, jak umie czcić swoich wodzów, swoich poetów, jak ich rozumie! Gdzie u nas kto rozumie naszych poetów! — a wszakże oni większą część życia przesiedzieli zagranicą — bo w wolnym kraju — bo jeśliby wrócili do swojej ziemi, toby jej nie znieśli w pętach i niewoli. — Wolałbym patrzeć, jak giną ci wszyscy młodzi, bobym wiedział, że giną dla tej samej świętej sprawy, co młodzież z przed lat trzydziestu..."

To przekonanie o konieczności bezpośredniego zetknięcia się z cywilizacją narodu wolnego, wyraża się w refrenie wielu listów do przyjaciół: „Jedź do Paryża, jedź do Paryża" i w westchnieniach krakowskich: „Ach, żeby znowu być w Paryżu!" lub w okrzyku (do Rydla z 14 stycznia 1896): „O Cywilizacjo, lećże do nas na skrzydłach szybko i pozrywaj raz te pleśni, wapno, grubą, grubą bardzo barbaryzmu powłokę".

W listach do przyjaciół występuje Wyspiański, młodzieniec, który nie tak dawno skończył lat 20, jako — Mentor; poucza ich o malarstwie, muzyce, dramaturgji. Dojrzałość jego poglądów mniej zdumiewa, gdy sobie przypomnimy, że już jako uczeń gimnazjalny chłonął mnóstwo książek, a tę pasję i teraz dalej kultywuje: Dumas Starszy i Wiktor Hugo, Balzac i Bourget, T. Gautier i Zola, Maeterlinck i Huysmanns, Pierre Loti i M. Prévost, a dalej D'Annunzio, Sudermann, Hauptmann i Ibsen... wszystkie dawniejsze i bieżące romanse i utwory teatralne wprost pochłania, nie dla zabicia czasu (bo tego nigdy niema), lecz by się uczyć, kształcić. Dodajmy do tego pasję teatralną, niemożliwość opuszczenia jakiego-

kolwiek przedstawienia w Comédie française z jej przeważnie klasycznym repertuarem i zapał do oper, zwłaszcza w Opéra (Grande), a będziemy mieć pewne wyobrażenie o intensywności, z jaką Wyspiański przyswajał sobie w Paryżu kulturę literacką, bo o malarskiej, równie bogatej, tu nie miejsce mówić. O poważnym kierunku jego umysłu świadczy choćby taki drobny fakt, że pomimo kilkakrotnego pobytu w Paryżu nie był ani razu w żadnym z — kabaretów na *Mont Parnasse*, nie słyszał Arystyda Brianta, ani Yvetty Guilbert... te rzeczy go nie interesowały [1]).

Ale i bez tego wrócił z Paryża pełnym Europejczykiem. Przez kontrast z Europą raziła go po powrocie literatura krajowa, domorosła. Przeczytawszy Huysmannsa *En route* pisze do Rydla (14 stycznia 1896): „I pomyśleć potem, z czego właściwie składa się nasza literatura? Okropność! To, co jest, lepiejby nie było! Kto kiedy poniszczy, popali te bez sensu powieści tylu pisarek i pisarczyków? Żadnej myśli — prócz Sienkiewicza! Ja każdą książką, którą czytam, jestem zawstydzony, wstydzę się za nas. I to nie nasze i to nie nasze i to jeszcze nie nasze... a czemże jesteśmy nareszcie? Gdzie tu mowa o jakiem odrodzeniu życia; wszystko śpi. Żeby oni chociaż czytali cudze dzieła, ale i to nie..."

Entuzjasta Paryża i sztuki francuskiej marzy przecież już od r. 1891 o wyjeździe do Włoch, do Florencji. Raz w liście do Rydla (z 30 marca 1893) wyrzeka się Rzymu, bo naprzód wie, coby przeżył na Forum, w Colosseum i u św. Piotra, ale po paru miesiącach znów wybiera się na południe. Napróżno! jak napróżno marzył o Grecji: „Byłem dzisiaj znowu w Louvrze, w sali antyków — pisze do Maszkowskiego 30 września 1891. — Co za prześliczne i przewspaniałe rzeźby! I jak śmie kto utrzymywać, że tego nie należy widzieć? A toże jabym tutaj spędził tych wszystkich malarzy, co babrzą wiecznie po Akademjach...

[1]) Wyraźnie stwierdza to w liście do Rydla z 19 stycznia 1897.

Człowieka należy studjować, ale nie modela. Śmiech bierze. Aby coś podobnego można pomyśleć, trzeba się znajdować w takiej sali rzeźb klasycznych w Louvrze. Szczęśliwi Grecy, nie mieli akademij, ale mieli artystów. Dalibóg, że warto marzyć o takich czasach, o takiej ziemi... Świat, jak szeroki, niech nam będzie naturą; natura, jak szeroka i rozległa, niech nam będzie pięknem; piękno, jak wielkie i wspaniałe, niech nam będzie bogiem. W boga takiego wierzę, bo bóg taki każe wierzyć w siebie. Grecja jest dla mnie ideałem teraz, nic mnie tak nie ciągnie, jak Grecja, nic tak mię nie oczarowuje, jak rzeźba grecka obecnie. Pociąga mię też ku sobie i rzeźba rzymska za ostatnich Cezarów, ale już w mniejszym stopniu i więcej jako temat do obrazów. Ale Grecja, Grecja, prawdziwie, że staje się panią snów moich. Te rzeźby z Tazos, Muzy i Apollo, Gracje... Co za wdzięk, co za urok! A już uroczy ton różowawy, żółtawy tego marmuru! Widać wieki minione, a piękno wiecznie żywe!" Osobiste stosunki z archeologami Pottier'em i Fröhnerem, poświadczone w listach do Rydla, dowodzą, że Wyspiański szukał i poza Louvrem pouczenia o antyku, o rzeźbach i wazach (bo Pottier, to specjalista od waz)...

Po pierwszym krótkim pobycie w Paryżu w r. 1890 bawił Wyspiański przez pół roku w Krakowie, poczem, otrzymawszy stypendjum malarskie, wyjechał do Paryża po raz drugi w lecie 1891. Teraz, jak mówił do Hoesicka [1]), otrząsł się z pod przewagi Matejki, i odczuł siebie samego, a przyszło mu to tem łatwiej, że miał już wytkniętą własną drogę, mianowicie w kierunku dekoracyjnym i ornamentacyjnym. Teraz też zaczął się oddawać pracy literackiej i według relacji Hoesicka [2]) napisał *Warszawiankę*, część *Legendy* i kawałek *Meleagra*. Jak wyglądała ta pierwsza *Warszawianka* nie wiemy, bo wydany w r. 1897 utwór, jest według subskrypcji, przeróbką z r. 1893. Trudno też coś więcej powiedzieć o owej części *Legendy* nad

[1]) j. w. str. 319. [2]) ibid. str. 320.

to, że to chyba zaginiona paryska *Wanda*, zużyta potem w *Legendzie* I. *Warszawiankę* czytał Wyspiański Rydlowi w r. 1892 i do tej lektury, jak się zdaje, odnosi się wzmianka w paryskim liście z 13 marca 1893: „Ciekaw jestem, co powiesz, na te moje wymysły, jak je zobaczysz za miesiąc? Czy także — nic, jak na moje ‚dramaty'?" Pewniejszą wiadomość mamy dopiero o librettach do oper, które Wyspiański pisał w r. 1892 i 1893 dla Henryka Opieńskiego. Najciekawsza byłaby trylogja, wzmiankowana w liście do H. Opieńskiego z 24 stycznia 1892: I *Podzamcze-Wawel*, II *Fantaści*, III *Idea*. Zachował się tylko *Daniel*, datowany Paris, Juillet 1893. W trzy miesiące później gotowa jest scena historyczna p. t.: *Królowa polskiej korony* z datą 12 listopada 1893.

Zresztą o swej twórczości literackiej Wyspiański do nikogo nie pisał. Tem niespodziewaniej brzmi zdanie w liście do Rydla z 16 listopada 1896 (z Krakowa): „Mój dramat fantastyczny nosi tytuł *Kłamca*. Niech ci treść opowie H. Opieński, któremu czytałem. Czytałem i Mehofferowi i przed tygodniem Estreicherowi, który powiedział, że mu się rzecz podoba i że język mu się szczególnie podoba..."

W związku z temi pierwszemi próbami literackiemi Wyspiańskiego, nabiera pewnego znaczenia notatka Wyspiańskiego, zachowana na ćwiartce papieru (w zbiorach po śp. W. Feldmanie). Zawiera ona w dwóch kolumnach 42 jakby tytuły, z pośród których trzy są powtórzeniem. Pierwsze 10 pozycyj pierwszej kolumny brzmią: **1.** *Tatry*, — **2.** *Wanda*, — **3.** *Fantaści*, — **4.** *Podzamcze-Wawel*, — **5.** *Warszawianka*, — **6.** *Królowa polskiej korony*, — **7.** *Danaidy*, — **8.** *Daniel*, — **9.** *Kłamca*, — **10.** *Idea*. Druga kolumna zaczyna się od trzech tytułów, spiętych klamrą: *Podzamcze-Wawel*, — *Fantaści*, — *Idea*. Jest to trylogja (operowa?) z r. 1892. Pozycje 5 (Warszawianka), 6 (Królowa polskiej korony), 8 (Daniel) i 9 (Kłamca) są kolorowo podkreślone, mianowicie 8 niebiesko, a inne niebiesko i czerwono. Niebieska kreska podkreśla też

Meleagra w kolumnie drugiej. Podkreślone są, jak się zdaje, pomysły już wykonane, ostatni *Kłamca* z r. 1896. Poprzedzające go pozycje odnosiłyby się zatem do lat poprzednich. Twórczość Wyspiańskiego zaczynałaby się więc od *Tatr,* prawdopodobnie legendy o śpiących rycerzach, opracowanej potem w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym, potem szłaby *Wanda* jako zarodek *Legendy I,* dalej trylogja (operowa) z r. 1892. Początkowe dwie pozycje mogą się więc odnosić do r. 1891. Pozycje 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 oznaczone są na prawo gwiazdkami, wszystkie 10 mają prócz tego na początku krzyżyki. *Meleager* stoi dopiero na miejscu 34, więc albo odniesienie pierwszego pomysłu do r. 1891 jest fałszywe, albo też spis jest notatką pomysłów, wykonywanych niekoniecznie w porządku chronologicznym. Obok pozycji 39 stoi data 1892/1896, zawierająca, jak się zdaje, czasową przestrzeń, w której powstawały i notowane były te pomysły. Ponieważ dla badacza rozwoju twórczości Wyspiańskiego jest to dokument pierwszorzędnej wartości, ogłaszamy i dalsze pozycje, które stracą z pewnością swą tajemniczość, gdy się z listów pozna dokładniej to czterolecie. Oto ten spis:

11 *talenta,* — 12 *Eine Stimmung,* — 13 *sympatje,* — 14 *przed burzą,* — 15 *cały(?) świat,* — 16 *mort de l'âme,* — 17 *poza społeczeństwem* (dopisane innym atramentem obok przekreślonego tytułu nieczytelnego), — 18 *mysikról,* — 19 *miodowy król,* — 20 *koniec młodości,* — 21 *demon,* — 22 *noc maciejowicka,* — 23 *na śmierć* (obok, innym atramentem: *Sława),* — 24 *dusza i ocean,* — 25 *suche liście,* — 26 *burza,* — 27 *kwiat cieplarniany.*

Pozycje 22 i 23 podkreślone są podwójnie atramentem, inne pozycje pojedynczo. Nr. 13, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 27 mają na początku atramentowy krzyżyk, nr. 13 i 15 dwa krzyżyki ołówkiem na końcu. Te znaki diakrytyczne mogą oznaczać np. gatunki literackie lub stopień dojrzałości czy ważności tematu.

Druga kolumna pisana innym atramentem (tym samym co poprawki 17 i 23) przynosi wspomnianą trylogję

operową (28, 29, 30), poczem następują: 31 *dziki mąż*, — 32 *rady i zasady*, — 33 *Protesilas i Laodamia*, — 34 *Meleager*, — 35 *stare długi*, — 36 *Hebesy*, — 37 *prosta droga*, — 38 *tamten świat*, — 39 *primula vera* (podkreślone atr.), — 40 *rozstajne drogi*, — 41 *odrodzenie*, — 42 *uwodziciele dusz*.

Drugi, niemniej ciekawy świstek ze zbiorów śp. Feldmana zawiera plan — wydania zbiorowego dzieł Wyspiańskiego, plan, pochodzący z r. 1896, kiedy większa część dzieł była jeszcze — nie napisana. Obejmuje on:

Wielkie katedry francuskie — podróż.
Zamki francuskie — podróż.

I

Warszawianka
Królowa polskiej korony
Kłamca.

II

Odrodzenie (.... drama?)
Kwiat cieplarniany
Wanda
Meleager.

III

Tamten świat
Sympatje
Primavera
Rozstajne drogi.

Pozycje tej lewej kolumny wchodzą i w drugi układ, wypełniający prawą kolumnę:

Teatr: I tom
1 Warszawianka
2 Królowa polskiej korony
3 .... *(wyraz nieczytelny)*
4 Kłamca
5 .... *(wyraz nieczytelny)*

6 Meleager
7 Wanda
8 Kwiat cieplarniany
9 Protesilas i Laodamia[1])
10 miodowy król[2])

II tom

1 Przed burzą[3])
2 Podzamcze-Wawel
3 Fantaści
4 Danaidy
5 Tatry
6 Sympatje
7 Suche liście
8 Noc maciejowicka.

III tom

1 Rozstajne drogi
2 Uwodziciele dusz
3 Tamten świat
4 Dziki mąż
5 Poza społeczeństwem
6 Na śmierć
7 Burza
8 Miodowy król[4]).

Autor tego *Teatru* w 3 tomach i dwóch tomów prozy naukowej pisał 23 stycznia 1907 do Rydla: „Wyjechałbym daleko, daleko, ale j a n i e j e s t e m, j a k t y p i s a r z, a l e m a l a r z i dla mnie, skoro co wymyślę, potrzeba wiele materjałów i przedmiotów: desek, płócien, patyków, papierów i pudełek do pracy, do roboty, do wykonania pomysłu. Napisać na papierku, na arkusiku, to nic, to można zrobić wszędzie, ale malować?...“ Do malowania

[1]) Przeniesione z II 1.
[2]) Przeniesione z III 8.
[3]) Na miejscu Protesilasa.
[4]) Przekreślone i przeniesione do I 10.

potrzeba było nietylko wymienionych przedmiotów, ale i — pieniędzy na nie. A tego Wyspiański w tych latach przeważnie nie miał. Łatwiej mu było pisać. To też mógł o sobie powiedzieć to, co Horacy: (Epist. II 2,51) *paupertas impulit audax, — ut versus facerem.*

Wracając do chronologji, zaznaczamy, że w zimie 1892 był Wyspiański w Krakowie zajęty witrażem do katedry lwowskiej. Niepowodzenie i z tą kompozycją i z portretami tak mu obrzydziło Kraków, że na wiosnę 1893 pojechał po raz trzeci do Paryża „kończyć witraż". Na wakacje 1893 wraca Wyspiański do kraju, zatrzymuje się tu przez zimę, a na wiosnę (w marcu) 1894 śpieszy po raz czwarty nad Sekwanę. Stąd wyjeżdża dopiero w sierpniu do Lwowa w sprawie swego witrażu, poczem wraca do Krakowa na nowe niepowodzenia. Nadzieja zaczyna mu się uśmiechać dopiero w jesieni 1895, gdy mu oddano polichromję kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Wnet potem restauruje trzy stare witraże u OO. Dominikanów, ma dostać polichromję kościoła w Bieczu, kościoła św. Krzyża w Krakowie. Ale pierwszy projekt upada, drugi się tylko częściowo realizuje. Nim przyszły nowe zawody, Wyspiański pisał z Krakowa do Rydla, bawiącego w Paryżu, 1 maja 1897: „Ja się coraz więcej godzę z tą ideą pozostania (w kraju), żem właściwie powinien pozostać i nigdzie mnie nie ciągnie za granicę: żadne Włochy, żadne Szwajcarje, żadne nic, tylko kraj i kraj i mam tu wszystko i znajdę sobie wszystko..."

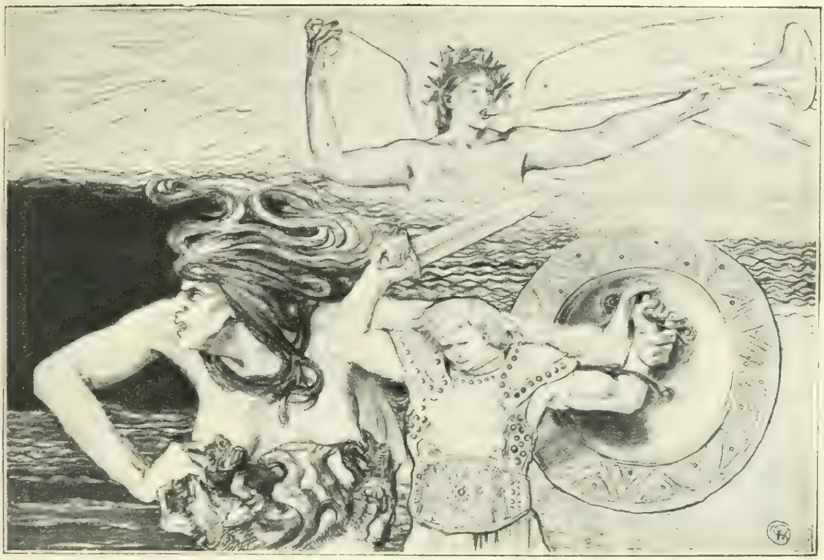
Tem zdaniem zamknął swoje lata nauki i wędrówki. Czuł się już mistrzem, choć po chwilowem powodzeniu przekonał się, że go jeszcze za takiego nie uznają.

ROZDZIAŁ III.

POD UROKIEM HOMERA.

Propozycja ilustrowania Iljady. Koncepcja dwóch scen: Apollo-Łucznik; Achilles i Pallas. Koncepcja sceny trzeciej: Tetyda i Achilles. Projekty dalszych pięciu rysunków. Wyjaśnienie sceny drugiej. Komentarz sceny czwartej: Zeus i Tetyda. Nowe projekty. Zamiar ilustrowania całej Iljady. Wyspiański czyta epopeję we francuskiej prozie. Opis Greków w Chryzie. Opowieść o Chryzesie i Chryzejdzie. Koncert Apollina. Interpretacja epitetów bogów. Studja archeologiczne: Schliemann i Helbig. Dwaj Atrydzi. Podziw dla Iljady. Dusze bohaterów mkną do Hadesu. Menis. Aurora. Wydanie zbiorowe. Motywy posągów, waz. Szczegóły archeologiczne. Scena Wagnerowska. Sceny niewykonane.

Choć Wyspiański zdecydował się fizycznie nie wyjeżdżać z kraju, to w fantazji miał wkrótce odbyć podróż do swej tak idealizowanej w Paryżu Grecji, a to za sprawą Lucjana Rydla. Ten zabrał się na wiosnę r. 1896 podczas pobytu w Warszawie do tłumaczenia *Iljady* i z początkiem maja zaproponował przyjacielowi, bawiącemu w Krakowie, zilustrowanie kilku ustępów I księgi, którą chciał z temi ilustracjami ogłosić w *Tygodniku ilustrowanym*. Zwracając się do bardzo drażliwego malarza z taką propozycją, pamiętał poeta, że Wyspiański (według listu z 16 listopada 1894), czytając Tassa i Ariosta, zamierzał wykonać cały szereg — gobelinów według obu epików włoskich; może mu też kiedy opowiadał, że pierwsze jego zachwyty estetyczne budziły właśnie ilustracje do Danta i Szekspira. Wyspiański na ów projekt odrazu się zgodził.



GNIEW PELIDĘ PONOSI.

Po pierwszej wzmiance „Z Iljadą dobrze, bardzo chętnie się podejmuję“ — idzie prośba o odpis wierszy, które mają być ilustrowane, a następnie (13 maja) zgoda na wybór trzech scen: „Wybierasz sceny, jakiebyś chciał, żebym ja wybrał i właśnie trafiłeś te same. A więc wspomnę ci słowa, które mię pchnęły: νυκτὶ ἐοικώς, podobny nocy, o Apollinie; ‚bo mu wprost w twarz oczy promienne zajrzały‘ o Achillesie i Atenie (Palladzie). Tetydę i Achilla mam już obmyślanych. Brak tylko sceny czwartej, ale tę dopiero z tekstu sobie wysnuję“. Kompozycję dwóch początkowych scen ma już w głowie. Oto „Apollo groźny jak noc i chmurny wyrzucił strzałę i grot goni wzrokiem i odprowadza na miejsce przeznaczenia. Srebrnołuki w postawie prawie żołnierskiej skurczony, oparty o górę, został mu jeszcze gest prężenia łuku, a struna już się zwinęła i już wyrzuciła strzałę. Poprzez chmury widać morze, Iljon, namioty, statki. Światłość dookoła głowy młodej o bujnych włosach, jak grzywa lwia“.

Bardziej jeszcze zajęła go Pallada „jej gest i strój. Twarz i szyja obnażona, obcisły hełm (jak u Eginetów) z mosiężnym nosem i wysoki strój na hełmu szczycie. Od tyłu głowy warkocze grube dwa przerzucone naprzód, do kolan sięgające, ręce obnażone, a cały korpus, ramiona i część rąk ubrane jakby w kaftan tkany, na którym kłębią się wężów skręty i z boków łby i pyski widać odstające, syczące. W lewej ręce wysokie berło, a na wierzchu berełka Nike maleńka, skrzydlata, z wiankiem w ręce w górę podniesionej. Achilles, pociągnięty za włosy z tyłu, przechyla głowę w tył i tuż nad swoją twarzą widzi twarz Pallady i ‚oczy promienne‘ tuż nad swemi oczami. Miecz właśnie krótki ‚dłonią ogromną‘ będzie powoli wsuwał naprzód do pochwy. Nagi, odsłonięta ‚pierś włochata‘ i Pallady warkocz jeden długi, gruby będzie mu spływał po jego włochatej piersi, aby ‚czuł Achill, że lęk dziwny za serce go chwyta‘. Części tylko figur obydwu będą widoczne: Pallada cała strojna, zdobna, dziwna, Achill ogromny bo-

hatyr (włosy trochę fryzowane nad czołem)". Co się tyczy techniki, to tak te, jak wszystkie późniejsze ilustracje ma zamiar na razie wykonać na kartonowym papierze ołówkiem lub kredką czarną i tak je utrzymać, jakby były kopjami z obrazów, a nie miały w sobie nic winietowego; później chciałby robić akwaforty i jakąś trwałą i wyraźną je techniką wykonać, aby „weszły nietylko w tomik, ale były początkiem do osobnego tomu Iljady", którąby całą w ten sposób Rydlowi ilustrował. Wielkość figur „nie będzie jednaka na wszystkich obrazkach, ale jak w miarę czytania osóbki maleją i ogromnieją na przemiany, tak od słów zależnie... obrazki dawałyby raz duże głowy i półfigury, to znów postacie całe mniejsze".

26-go maja odszedł do Warszawy Apollo, 2-go czerwca Pallas i Achilles, aby potem wraz z wierszami Rydla znaleźć się na łamach warszawskiego Tygodnika ilustrowanego. Rysunkowi Apollina towarzyszyła informacja, że w reprodukcji ma wypaść jako metopa. Nim te dwie reprodukcje się pojawiły, Wyspiański opowiada przyjacielowi o trzeciej scenie, przedstawiającej Tetydę i Achillesa nad morzem. Pojmuje ją tak, „że niejako morza lekki ruch i przypływ zbliżający się, Achillesa ze smutku, płaczu i zadumy budzi; że Achilles siedzący, skulony od kolan i dłoni podnosi oczy i poznaje matkę, ‚słonych wód królową', ‚która lotnym wzbiła się oparem'. Bujna postać kobieca, całkiem naga, o długich włosach, które się mieszają z wodą, podnosi się powoli nad fale, nachyla ku brzegowi i mając głowę na równi z głową syna, mokremi dłońmi dotyka stóp jego". Powoli obmyśla też scenę Zeusa z Tetydą („Zeus z orłem i piorunami wśród chmur i Tetys jako błagalnica"), a ma zamiar rysować także pięć dalszych momentów z pierwszej księgi Iljady: 1) Briseis „niechętna, jak idzie między dwoma heroldami, Eurybatesem i Taltybiosem. 2) Chryzes wita się z córką. 3) Obaj Atrydzi, ‚którzy nad ludami władną', a to w chwili, gdy Agamemnon pierwszy raz na słowa złej wróżby Kalchanta zrywa się z ławy:... ‚w oczach

piorun krwawy m i g o t a ł mu i czarną wzdęły się posoką węzły żył, tak stał hetman władnący szeroko'. (Agamemnon ma zająć cały karton, bratu widać będzie tylko głowę utrefioną, wspartą na berle). 4) Pallas i Hera, kiedy Hera ‚z białemi ramiony' w duszy utrapionej równą chęć czuje dla obu bohaterów i Atenę wysyła do obozu greckiego. 5) Kiedy żołnierze wszyscy kąpią i myją się w morzu przy nawach zaraz po odjeździe Odyseja do Chryzy". — Prócz tych ilustracji poszczególnych momentów pierwszej księgi Iljady narysuje Wyspiański rodzaj ‚argumentum' na temat trzech początkowych wierszy, a może je przedstawi i w rzeźbie trzech fryzów jeden ponad drugim, gdzieby figurami i plastyką była wyrażona ta sama i podobna gra, jaka jest dla słuchu, gdy się (te trzy) wiersze greckie powtarza". Podobne „argumentum ogólne, któreby prawie że tylko pejzażem było i dalekie widoki obejmowało" mają dostać i inne księgi Iljady.

Tetys i Achilles byli gotowi 10-go czerwca. Zaznaczony przy zamierzonem argumentum pierwszej pieśni charakter rzeźbiarski przenosi autor i na rysunki scen, zaznaczając, że „obrazki utrzymuje w charakterze metop i że możnaby z nich zrobić metopy do jakiegoś Iljadeonu". A ujęty monumentalnością swego pomysłu, myśli „później rysować wielkie kartony tych scen z Iljady". Na razie (w liście z 10 czerwca) broni swego Achillesa z Palladą przed krytyką redakcyjną i zastrzega się przed żądaniem jakichkolwiek zmian i przeróbek. Przedstawił rzecz tak, że „Achilles w złości dostał prawie jakby ataku, jako człowiek gwałtowny, ogromny, popędliwy, gniewliwy; uderzyło mu do głowy i zaraz pomyślał sobie, że krótko będzie żył, że jest synem bogini, że i tak sława go czeka, że życie ma przed sobą krótkie, zagrożone, że nie będzie pamięci swojej kalał... i pohamował się, biorąc z Agamemnona przykład, że kłócić się można twardo i na gębie przestać, a nie odrazu wszystko po Achillesowemu rozcinać". Ze względu na kompozycję nie mógł w jednym rysunku wy-

zyskać wszystkiego, co ma do powiedzenia o Palladzie i Achillesie i nieraz jeszcze będzie miał sposobność przedstawiania obu postaci, bo teraz już zdecydował się na ilustrowanie całej Iljady. Na samą tę myśl „aże rzuca się wewnętrznie i dusza w nim wywraca koziołki z radości“, a w uszach szumią mu już wyrazy z początku pieśni drugiej: *Ἴδι οὖλε Ὄνειρε.* Wobec tego postanowienia oświadcza, że musi sobie kupić — grecką Iljadę. Na razie i bez niej tematy Homera go „porywają, więżą tak, że dzień w dzień coraz to nowe idee mu przychodzą do tych rzeczy, a na samą myśl niektórych postaci, jakby mu kto miód i mleko lał na serce... Taka Latona, to może zawrócić oczy i głowę, taki Briareus siedzący obok Zeusa, dufny w swe łapy i pięście hipopotama! A te jutrzenki w sukniach z gwiazd, a te rumaki Heliosa, albo taki *οὖλος Ὄνειρος*, jak się tłucze jak nietoperz, szukając wejścia do namiotu Agamemnona!“. Na takie pomysły za mały Tygodnik ilustrowany. Artysta będzie rysował całą zimę (1896—7), a na maj wystawi w Salonie w Paryżu „cały szereg rysunków, któreby dopiero całość mogły stworzyć i dać“.

Przesyłając 17-go czerwca do Warszawy czwarty rysunek (Zeus i Tetyda), opatruje go autor takim komentarzem: „W czarnej przestrzeni chmury płyną pasmami. Na chmurze siedzi Zeus, a za nim gór niebieskich wierzchołki, oświetlone porankiem, dniem. Tetys jest naumyślnie podporządkowana i rysunek nie przedstawia chwili, gdy się Olimp wstrząsa, a Zeus przyzwala, ale chwilę prośby pokornej, kiedy Zeus jeszcze się nie przychylił do jej żądań i błagań (w głębi na prawo świecą dwie gwiazdy bliźniacze, Castor i Pollux)“. Inaczej narysowałby chwilę samego przyzwolenia: Tu jedyne i pierwsze miejsce zajmowałby sam Zeus: „Loki opadłe na przód twarzy i związany z tym ruchem głowy boga niejako ruch orła, który po nodze i szponie wyciąga zastałe skrzydło do lotu, mąci chmury, a przez to samo wstrząsa Olimpu pałac na chmurach i obłokach osiadły“. Na innym rysunku pierwsze miejsce

zajęłaby Tetys, „idąca na Olimp i stojąca pode drzwiami spiżowemi, które ma pchnąć i wejść na chmurne państwo". Także na temat innych ustępów „imaginuje sobie" artysta „jakieś śliczne rzeczy": „Cóż pyszniejszego jako treść, jak ten Apollo i muzy śpiewające naprzemian[1]), albo jeszcze poprzednio, dawniej: na Chryzie ofiara dla Apolla, tańce, śpiewy, a Apollo słucha ich życzliwy".

Tygodnik ilustrowany zamówił tylko cztery ilustracje do przekładu Rydlowego. Tymczasem Wyspiański tak się rozpalił do myśli ilustrowania całej Iljady, że w liście z 19-go czerwca nalega na przyjaciela, by się zdecydował na przełożenie całej epopei, do której on w przeciągu jakich dwóch lat dorobi rysunki, o ile tłumacz znajdzie nakładcę na takie dzieło[2]). Według listu z 10-go czerwca „idealne byłoby wydanie Iljady w niewielkim formacie, gdzieby na każdej stronie było pół tekstu od dołu, a pół rysunku od góry". Wymagałoby to przynajmniej kilkuset rysunków. Ale artysta czuje, że się nie wyczerpie, tylko owszem rozwinie. Do swego gigantycznego projektu zaczyna się powoli przygotowywać, kupiwszy sobie — Iljadę „w dokładniuteńkim prozą — tłumaczeniu francuskiem doskonałem". Czyta ją powoli, imaginując i przemyśliwając nad nią i jej obrazami.

[1]) Podkreślenia w cytatach z listów pochodzą od samego poety.

[2]) Musiałby on (według listu z 10 czerwca) dać zgóry połowę honorarjum, albo choćby wreszcie wypłacać w miarę tłumaczenia i rysowania: „Wynajdź tylko nakładcę, a będziemy razem w Paryżu, Włoszech, Grecji, Norwegji, w Hadesie, omal że nie w Hadesie, a doprawdy, że już dawno tam nikt nie był i ja nawet się wybieram w życia mojego połowie do Hadesu". O zamiarze podróży do Grecji pisał też do H. Opieńskiego (list z fikcyjną datą 8 kwietnia 1897, pisany w rzeczywistości w kwietniu 1894, Przegląd narod. marzec 1909, str. 337): „Mam nadzieję, że skoro mój obraz tu ukończę... to po wyekspedjowaniu go do Salonu drapnę na czas jakiś do Tessalji i jeszcze raz skoczę do Attyki siedzieć na wprost Eubei, gdzie tak cudną z Luckiem zaczęliśmy przed trzema laty podróż" (oczywiście w rojeniach). Wydawca dodaje: „Niestety nie dane mu było nigdy być w Helladzie, do której tak tęsknił".

Pierwsze owoce rozmyślań nad Iljadą, czytaną w owem dokładniuteńkiem tłumaczeniu prozą francuską, posłał artysta przyjacielowi w długim liście z 24-go czerwca: Iljada i homeryckie epos dzieją się koło niego. Wchodzi w las obrazów, interpretuje je imaginacyjnie, bacząc jednak, aby „w rysunkach zachować tę samą nieświadomość końca i dalszego ciągu, którą się ma, gdy się naprawdę wszystkiego w całości nie zna i rzecz kolejno czyta". Z pierwszej księgi wyraźnie już widzi dwie (dawniej wspomniane) sceny: Chryzesa z córką i Apollina, słuchającego życzliwie tańców i zabaw na wyspie Chryzie. Opisuje najpierw drugą scenę: „Tak będzie, że Grecy przybyli i mieszkańcy Chryzy zasiędą na błoniu, opodal ołtarzy kamiennych, gdzie dogorywają płomienie, kołem, a w środku pustym tańczy dwóch, a jeden gra, ubrani w stroje tanecznikόw, dwóch chłopaków smukłych, pomocników ofiarnych Chryzesa, dwóch najlepiej wytresowanych w skocznych zwrotach: Ubrani w anaxyridy, z brzuchami obnażonemi, z liśćmi na głowach, z laseczkami formą przypominającemi strzały, a te ubrane we wstążki wiewające (bo to Chryzes kapłan Apolla łucznika, więc swoje ceremonje konserwują i temi Greków przybyszów durzą i dziwią). Trzeci młody gra na piszczałkach z kilku flecików złożonych (który to instrument znam, że dziwne wydaje tony). Całe audytorjum siedzi na ziemi, nogi pod siebie podłożone, a za nimi gaiki, a nad gaikami na górze wielkie, rozległe pastwiska. A na wielkich pastwiskach swobodnie rozlega się wielki, święty Apollo. Olbrzymi bóg spokojny, patrzy życzliwy na tę łatwą wesołość i podrygi ludku, na jego cześć boską się bawiącego dziękczynnie. W ręku trzyma lejce rumaków, które ślicznie ze strzyżonemi grzywami się pasą białe i wóz Apollinowy ciągną i czują, że już już Apollo wstanie, siędzie na wóz i po gór wierzchołkach, połączonych mostami z chmur, przejedzie i w ocean daleko zapadnie".

Jeśli ten komentarz jest czysto malarski, to drugi do



HERMES WIEDZIE DUCHY BOHATERÓW DO GŁĘBIN HADESU.

Chryzesa[1]), odbierającego córkę, zapuszcza się w takie finezje psychologiczne, że nadaje się jedynie do opracowania powieściowego (bo nie dramatycznego z powodu braku akcji): „Chryzes jest kapłanem Apolla Łucznika, kapłanem przemyślnym, sprytnym, czego dowodem, że przecie córkę wykołatał, i co więcej, razem z córką zyskał całej hekatomby ofiarę i zapłatę prócz podarków, co dla niego wielką było korzyścią i nie małym honorem. Córkę wychował w wielkiej dla siebie czci, chociaż może tej czci nie był zupełnie wart, jako człowiek przebiegły i chytry. Chryzeida (Astynoma[2]) niewinna, czysta, inteligentna i umiejąca różne roboty tkackie i stroje poszła do Agamemnona, gdzie nagle znalazła się wśród obcej dla siebie cywilizacji dworu myceńskiego, wśród bogactwa, gdzie nie tylko sprytem i przemysłem, ale i gustem można się było stroić kosztownym wśród zepsucia, w jakiem żył Agamemnon. I też właśnie Agamemnon ją całkiem przerobił i zepsuł moralnie (to samo, co później zrobił z Cassandrą). Taką dopiero oddał ojcu, przyzwyczajoną do strojów myceńskich, do bransolet, przepięć włosów, pierścieni, obrączek, naszyjników, miękkich materyj, ponętnych, lubieżnych krojów sukien i okryć kobiecych... I ta Chryzeida wraca i wracając ma w pamięci ojca swego, jakiego znała dawniej, gdy była niewinną, i myśli, że ojciec jest surowy i nieskazitelny, że jest kapłan biały z białą duszą i sumieniem. I drży przed ojcem, a ojciec tegoż samego uczucia doznaje przy spotkaniu z córką. On też myśli, że onej los był ciężki w namiocie Agamemnona i nie wie, czy ma ukryć swą radość z powodu podarków i wogóle radość, że przecie w ten sposób za cenę dziewictwa córki wszedł w stosunki z możnymi władcami Achajów... czy też lać łzy udane razem ze łzami córki szczęśliwej w chwili powrotu. I oboje się rozczarowywują. Stary komedjant w uściskach

[1]) Opis ten przytacza A. Siedlecki, Wyspiański, str. 154 nn.

[2]) To imię podaje dopiero scholjasta do Il. I 13, a za nim objaśniacze, tłumacze i podręczniki.

i przytuleniach patrzy na pierścienie i manele, majątek cały mu przynoszącego dziecka, a Chryzeida widzi, że ojciec nie jest taki purytanin, jak się bała i jak jej w pamięci pozostał". Oczywiście artysta wie, że takich rzeczy nie można wyrazić rysunkiem. Komentarz swój pomyślał, gdyż w ten sposób tylko potrafił „obydwie figury żywe widzieć i mógł im dać formę".

Trzeci obraz, w tym samym czasie obmyślany, odnosi się do końca pierwszego śpiewu, „kiedy Apollo trzyma wspaniałą lirę swoją o kilku strunach i gra... a Muzy słuchają, deklamują... mimiczne odgrywają sceny, opowiadają". Artysta zamierzał „przedstawić chwilę, gdy Apollo gra przygrywkę do Melpomeny, a Melpomena, oparłszy nogę jedną na wysokiej bazie kolumny, a na kolanie wsparłszy łokieć a na dłoni brodę, maskę podniosła w górę nad czoło, ubrana w swój strój szeroki, przepasana wpół wysokim pasem grubym. Słucha, inspirując się tonami liry i ma zacząć swoją produkcję, a inne Muzy słuchają w wielkiej świątyni, sali pałacu niebiańskiego". Nie przestaje też myśleć o scenach już skomponowanych. Tak wracając do Zeusa z Tetydą, objaśnia przyjaciela, że „Olymp zrozumiał jako górę poprostu, której wierzch zasłaniają czasem chmury wiankami. Jeśli te obłoki się rozpędzą, to mówi Homer, że Zeus z bogami wszystkimi poszedł do Etyjopów, a pałac (t. j. szczyt góry śnieżny) został pustkowiem". Ten pałac Olimpu przedstawiłby na innym rysunku jako „świątynię z mozajkami, rzeźbami, całemi ścianami wypukłorzeźb, jakby faktów, uświetniających historję Zeusa, jego czyny wielkie i miłostki, faktów, zakamieniałych w murach pałacu Olympu, lub dziejów, które w miarę rozpamiętywań, marzeń Zeusa z chmur się układają w rzeźbione grupy (sceny z walki Gigantów, strącenie Saturna, olbrzymi Briareus, gdy Zeusa chroni przed sprzysiężonymi)". Między uzupełnieniami przytacza też zamierzoną ilustrację do trzeciego wiersza Iljady: *πολλάς τε*[1]) *ψυχὰς Ἄϊδι προίαψεν*

[1]) Tak cytuje z pamięci zamiast *πολλὰς δ'ἰφθίμους*.

ἡρώων, więc dusze bohaterów unoszone wichrem w głębie Hadesu. To ma być „pierwsza rycina, pierwsza ilustracja do Iljady, zaczynająca tekst; to niejako zapowiadałoby fatalizm, przeznaczenie bohaterskiego życia, po którem zostaje sława życia krótkiego, jakie Achillesowi było przeznaczone".

Z nowych postaci uprzytomnia mu się Juno z białemi ramiony, która „w duszy utrapionej równą chęć żywiąc dla obu bohatyrów", co tchu wysyła Palladę, żeby zapobiegła krwawemu zajściu i Achillesa zmitygowała. Najbardziej uderza go jej epitet jako bogini „z dużemi oczami (wolemi oczami)". W tym i temu podobnych epitetach widzi „pewne zbliżenie do pojęcia i przedstawienia bardziej brutalnego tychże samych właściwości u bogów Fenicji, Egiptu: Wolooka zamiast z głową całą wołu, sowiooka zamiast z głową całą sowy jak Izyda lub Ozyrys z głowami ptaków i czworonogów".

To dopatrywanie się w epitetach bogów greckich pewnego związku z pierwotnemi pojęciami religijnemi, które w brutalnej formie występują w theriomorficznych bóstwach Fenicji i Egiptu, jest owocem nowych studjów nad kulturą w epoce Homerowej. Echo ich pobrzmiewa już w liście z początku czerwca w komentarzu do wyobrażenia obu Atrydów. Czytamy tam: „Przypominam i chcę uwydatnić, że inna cywilizacja była w Argos i Sparcie, a inna w Tessalji, skąd był Achilles. Achilles na moim rysunku ma zbroję skórzaną i miecz na ramieniu, owiniętym około lewego ramienia". Cywilizacja Atrydów, to cywilizacja myceńska, której przepych w biżuterjach i szatach opisał artysta w przytoczonym komentarzu do powitania Chryzesa z córką. Wspaniałość jej architektury, a zwłaszcza dekoracji ściennej zamierzał przedstawić w rysunku pałacu Olimpu. Widocznie więc w czerwcu obok lektury Iljady, dochodzącej do końca pieśni — drugiej (według listu z 24 czerwca) czytał też coś o cywilizacji Homerowej. Jakoż na końcu wspomnianego listu przytacza nazwisko swego in-

formatora: „Mam wciąż na myśli kochanego Schliemanna. Przydałaby się nam (tłumaczowi i ilustratorowi Iljady) podobna wytrwałość w doprowadzeniu sprawy według zamiaru".

Szczegół biograficzny o wytrwałości Schliemanna wskazywałby, że artysta czerpał swe informacje o jego odkryciach archeologicznych nietyle z oryginalnych dzieł (Mykenae, 1878; Ilios, 1881; Troia, 1884; Tiryns 1886), ile z jakiegoś artykułu o tym przedmiocie. A artykułów takich nie brak było w ówczesnych miesięcznikach polskich. Nie dawały one jednak reprodukcji wykopalisk Schliemanna, rzeczy niezbędnej dla ilustratora Iljady. Mógł się z nich jednak dowiedzieć, że zastosowanie badań Schliemanna i innych do objaśnienia eposu Homeryckiego znajdzie w klasycznem dziele W. Helbiga „Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert (Archäologische Untersuchungen, 1-sze wydanie Lipsk, Teubner 1884, 2 wyd., 1887). Drugie wydanie tego dzieła opracował po francusku nasz ziomek, Florjan Trawiński p. t.: l'Epopée homérique expliquée d'après les monuments. (Architecture, mobilier, costume, parure, armement, ustensiles, art), Paris 1894. Otóż tę książkę nabył Wyspiański w czerwcu 1896 w Krakowie i wziął za podstawę studjów archeologicznych nad epoką Homera: „Obecnie rzuciłem się do studjów greckich rzeczy — pisze z końcem czerwca — a za podstawę wziąłem sobie dzieło Helbiga, Das homerische Epos, którego tłumaczenie francuskie znalazłem tu w Krakowie i nabyłem; rzecz, która wyszła (traduc.) w 1894) roku i gdzie odkrycia wszelkie najświeższe są uwzględnione i opisane, a calusieńkie epos (Iljada i Odyssea) opracowane pod względem wszelkich najdrobniejszych i najogólniejszych przedstawień, z których można wnosić o uzbrojeniu, mieszkaniu, ubraniu, zachowaniu się wszystkich ludzi opisywanych i opiewanych przez Homera". To studjum miało się odbić dopiero na dalszych rysunkach, bo w gotowych już widział teraz artysta pewne wady archeologiczne. Nie

trapił się tem jednak, obiecując w dalszych rysunkach „wykazać znajomość archeologiczną i zarazem zużytkować pewną rozmaitość pojęcia, co znaczy, żeby nie byli skazani ci ludzie na noszenie ciągle jednej tylko sukni albo kawałka zbroi, podczas kiedy oni mieli przecie kufry i skrzynie u siebie pełne, nie licząc zdobyczy, łupów, podarków z przeróżnych krajów, miast, np. Achillesa kufer jest wymieniony: kiedy po odejściu Patrokla na pole walki Achilles z kufra swego dobywa czarę i z niej odprawia libację za pomyślność przyjaciela)."

Pierwszym, opartym o Helbiga, rysunkiem są dwaj Atrydzi. Po wykończeniu artysta boi się (list z 23 lipca), czy nie za wiele szczegółów w kompozycji; zbytek szczegółów go razi i wolałby np. tarczę Agamemnona mniej zdobną, a więcej płaską. Prócz nich ma artysta wykończyć cztery sceny dawniej obmyślane: „Bohaterów dusze prowadzone do Hadesu", „Briareus (obraniający Zeusa)", „Tańce na Chryzie przy zachodzie słońca", „Gra (koncert) Apollina na sali Olimpu". Wykonanie ich opóźnia się z powodu ćwiczeń wojskowych, na które wezwano artystę 29-go czerwca, jako rezerwistę zapasowego. A właśnie na te ćwiczenia przydałoby mu się honorarjum za rysunki do Tygodnika ilustrowanego „dla ugłaskania różnych Eurjalusów i Agapenorów[1]) podarkami". „W ten sposób — ciągnie dalej w liście z 24-go czerwca — Mirmidony te nie dręczyłyby mnie, ale owszem, naleśćbym mógł wśród nich świetne modele dla swoich bohatyrów". Jakoż trzeciego lipca donosi: „Wojsko dostarcza mi nowych szczegółów do Iljady". Już dawniej (z początkiem czerwca) pomysł rysunku kąpiących się Greków po odjeździe Odyseja do Chryzy miał wzbogacić obserwacją „wojska": „Widziałem właśnie przedwczoraj taką scenę nad Wisłą, jak kompanja wielka (ze 60 żołnierzy) kąpała się naprzeciw mnie we wo-

[1]) Jeden Eurjalus jest w Iljadzie (2,565; 4,20; 23,677) towarzyszem Diomedesa; drugi w Odyssei (8,115) Feakiem. Agapenor przyprowadził pod Troję Arkadyjczyków (Il. 2,609).

dzie". Prawdopodobnie i teraz chodziło głównie o akty żołnierzy. — Mirmidony były dla artysty łaskawsze niż krytycy redakcyjni z Tygodnika ilustrowanego, a on, wykonywając rano „Gelenksübungi", miał czas do rozpamiętywania krytycznych uwag o błędach i wadach rysunków „między jednem a drugiem ‚psiakrew', padłem z ust kaprala, niby ten grot Apollów, co koło mnie trupem kładzie bydło a mnie wymija tylko" (list z początku lipca).

Ćwiczenia skończyły się 13-go lipca. Mimo że nadzieja umieszczenia w Warszawie więcej niż czterech początkowych ilustracyj Iljady upadła, a i los tych czterech był zagrożony przez redakcyjne krytyki i stanowczy opór artysty przeciw wszelkim zmianom i poprawkom, Wyspiański nie porzuca rozpoczętej pracy, sądząc, że gdy będzie miał gotowe ilustracje do pieśni pierwszej, to „wszędzie może tentować o nakładcę, nie potrzebując Warszawy ani naszych cywilizowanych". W dziesięć dni po wyjściu z wojska kończy czytać Iljadę: „Co to za cudowne dzieło! — pisze 23 lipca. — Jakie to kolosy szlachetności i wielkości! Wielbiłem i wielbię niezwykle bohaterów Corneilla, ale jak niezwykle wielki jest Achilles! Te chwile po śmierci Patroklusa są tak czarujące, jak mało gdzie kiedy można wrażeń podobnych i równie silnych doznać... Ten Achilles, który po śmierci przyjaciela rozdaje wszystkie swoje skarby i mienie, by pamięć dla zmarłego zyskać i dla siebie sławę; to życie jedynie dla sławy, dla wielkości i nad niem grożąca śmierć, przeznaczenie: Zeus z wagami losów w dłoni!" Zajmuje się też Apollem grającym w Olimpie: „koncert, jaki Apollo daje na swojej ogromnej lirze o siedmiu strunach i Melpomena zasłuchana w jego grę". Ale to zajęcie się Homerem i rysunkami wkrótce słabnie, a od września prawie ginie wobec entuzjazmu, z jakim artysta zajął się renesansową polichromją kościoła św. Krzyża.

Rysuje wprawdzie jeszcze „bohatyrów dusze mknące nad czarnem jeziorem Hadesu" (list z 10 września) — i to według żywego modelu, a rysunek ten posyła w drugiej po-

łowie listopada wraz z „Apollinem koncertującym“ redakcji Tygodnika ilustrowanego, która w październiku i listopadzie reprodukowała już była cztery początkowe rysunki[1]), ale widok tych reprodukcyj nie bardzo go rozgrzewa: „Iljada już wychodzi — pisze 14-go listopada. — Dotąd był ‚Apollo‘ oraz ‚Pallada i Achilles‘. Wyszły dobrze, chociaż nieco przymglone kontury i rysunek przez krateczki drobniutkie“... „Zamiast ‚Agamemnon‘ powinni byli podpisać ‚Atrydzi‘ lub ‚dwaj Atrydzi‘, zaś przy Zeusie i Tetydzie nie wiem z jakiego powodu ktoś zamazał gwiazdki na tle czarnem nieba, przestrzeni, wskutek czego przestrzeń ta głęboka straciła na swej wartości i sensie“. Ze względów finansowych („by raz znaleźć punkt oparcia do dalszej działalności“) pragnął artysta nawiązać za pośrednictwem bawiącego w Paryżu L. Rydla stosunki z redakcją jakiejś ilustracji francuskiej (np. Révue encyclopédique lub La Construction moderne) lub angielskiej, by tam umieścić reprodukcje scen Iljady, a zwróciwszy na nie uwagę znawców, trafić do jakiegoś nakładcy na całość. W tej nadziei rysował dalej. Koło 20-go listopada donosi przyjacielowi, że obmyślił kompozycję na temat pierwszego wiersza Iljady: „Z pomysłu i układu jestem zadowolony. Ciekaw jestem, jak wypadnie rysunek wykończony. Myślę jeszcze o wprowadzeniu starego Peleusa (ponieważ Achilles jest Pelidą)“. Ale nadzieje paryskie nie dopisały. Nie przyszedł też do skutku projekt wystawienia oryginałów w wiedeńskiej „Secessji“, natomiast kilka znalazło się w maju 1897 w krakowskim „Salonie“. Wyspiański zgodziłby się teraz na dalsze publikowanie scen z Iljady wraz z przekładem Rydla w Tygodniku lub innej ilustracji.

Prawie w rok po pierwszym kartonie (Apollo-łucznik) kończy (11 czerwca) dwa rysunki: „Olbrzymia Menis wy-

[1]) Apollo-Łucznik nr. 45, 26 paźdz. 1896; Atena i Achilles, nr. 46, 2 list.; Agamemnon nr. 47, 9 listop.; Zeus i Tetyda, tamże. Po śmierci artysty przyniósł Tyg. il. powtórzenie tych rysunków i wydobył z teki Duchy i Menis.

chudła, której piersi ssają dwa szczeniaki psie, a ona Achillesa ciągnie za sobą i prze, żeby chciał bić bez pamięci, a nad nimi w górze w obłokach muza zaczyna śpiewać hymn epicki, owa *Θεά* homerowska". Drugi rysunek, to Aurora. Z niej autor niezadowolony, za dużo mu miejsca zajmuje rysunek, więc zamierza z niego przerysować fragment, a całość jeszcze przerobić. Do „Briareusa" widział na niebie cuda i komponuje już sobie tego sturękiego potwora. Ale kompozycja ta już nie doczekała się wykonania. Sny o Iljadzie się rozwiały.

Po słabych reprodukcjach w „Tygodniku ilustrowanym" i w „Życiu" [1]) przyszło wprawdzie w r. 1903 do skutku Altenbergowskie wydanie (Homera Iljada, Cracoviae 1903) jedenastu ilustracyj do pierwszej księgi Iljady, z tekstem greckim (opracowanym przez prof. Sternbacha) i łacińskiemi argumentami obrazków, przeznaczonemi dla — Europy, ale artystyczny wysiłek Wyspiańskiego nie ułatwił widzom wejścia w świat Homera bardziej, jak słuchaczom parafraza Słowackiego[2]), zastępująca macierzysty dla tych ilustracji tekst Rydla. W ich rozmieszczeniu miarodajne były jedynie względy zdobniczo-książkowe tak, że żadna ilustracja nie ma pod sobą tekstu, do którego należy; przynależność ich do wierszy widnieje jedynie z umieszczonych na początku łacińskich i polskich argumentów. Jeśli dodamy, że książkę zamyka łacińska „Adnotatio critica", uzasadniająca lekcje tekstu greckiego, to trudno jej nie przyznać charakteru — chimerycznego w myśl opisu Homera: „z przodu lew, z tyłu smok, w środku dzika koza" Mając jej doskonałe reprodukcje przed oczyma, określimy ich składkowe pierwiastki, by poprzez przytoczone zezna-

---

[1]) „Życie" kw. II. nr. 1 z 1 stycznia 1898: Duchy bohaterów; kw. II nr. 45 z 26 listopada, 1898: Aurora (całość i detail); II 46 z 3 grudnia: Menis; Apollo grający (sam).

[2]) Oparta o angielską rymowaną parafrazę — Pope'a, jak to wykazano w „Hellenizmie Słowackiego", str. 152 nn., gdzie też jest szczegółowa charakterystyka parafrazy Słowackiego.



APOLLO RAZI GROTAMI POMORU.

nia autobiograficzne ustalić stopień znajomości antyku u artysty w tym czasie i uwydatnić jego stosunek do odpowiednich zabytków.

Jako syn rzeźbiarza, miał Wyspiański sposobność już w pracowni ojca poznać w gipsowych odlewach i graficznych reprodukcjach niejedno arcydzieło rzeźby i płaskorzeźby greckiej, a studjum rysunku i malarstwa w krakowskiej Szkole sztuk pięknych zaznajomiło go także z wielu antykami. Oryginały oglądał w Paryżu i Monachjum. Zbiory Louvru studjował przy pomocy katalogu Fröhnera, którego pierwszy tom (Notice de la sculpture antique du musée national du Louvre) ma pod ręką w Krakowie w czasie rysowania ilustracji do Iljady; o dwa dalsze tomy (t. j. La légende héroique i Les répresentations, qui se rattachent à la vie publique ou privée des anciens) prosi (8 kwietnia 1897) bawiącego w Paryżu L. Rydla. Fröhnera znał osobiście, skoro w liście z 17 maja 1897 przesyła mu przez Rydla pozdrowienia. Wobec faktu, że wymienione katalogi Fröhnera zawierają prócz kilku lichych rysunków wyłącznie opis dzieł sztuki, nie bezpodstawnem będzie przypuszczenie, że Wyspiański szukał w nich nie wzorów rysunkowych, lecz przypomnienia treści mitologicznej zabytków, któremi niegdyś się był zachwycał lub interesował. W rysunku Tanagrynki z Louvru, podarowanym S. Estreicherowi, mamy ślad specjalnego zajęcia się temi okazami greckiej „sztuki stosowanej". Podobieństwa do Tanagrynek „z gruba w glinie ulepionych" dopatruje się (list z 28 lutego 1896) w owiniętych w zimowe chustki służących krakowskich. Z innych zabytków głęboko w pamięci utkwiła mu Melpomena z Louvru. Gdy Rydel zachwyca się Wenus milońską, on pisze (26 listopada 1896): „Wiedziałem, że tylko Paryż dać może takie wrażenia i że tylko tam można spotkać wielką Melpomenę w sali Louvru, tę wielką muzę, na której cześć wolałbym, żebyś pisał hymny i oracje, niż dla Venus Milo, nieszczęśliwej Venus, zabranej Grecji, zabranej słońcu, morzu kolorowemu, wi-

dokowi archipelagu wysepek różanych[1]). Którą z licznych Muz Louvru miał przytem na myśli, widać z przytoczonego powyżej (str. 58) opisu Melpomeny, która w zamierzonej kompozycji miała słuchać koncertu Apollina. Taką pozę ma tylko Melpomena na znanej płaskorzeźbie Louvru (u Reinacha, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, I, 1897, str. 268). Kopja tej Melpomeny nie weszła do wykonanego później rysunku, ale opis jej dowodzi, że artysta przy pierwszej koncepcji wyobrażał sobie niektóre postacie w kształtach znanych sobie antyków. Jeśli w projekcie tanów na Chryzie (powyżej str. 56) pomocnicy Chryzesa, ubrani są w „anaxirydy, z brzuchami obnażonemi", to znowu swój dziwny kostjum zawdzięczają paryskiemu Attysowi (Reinach, Rép. I str. 184). Te dwa szczegóły z kompozycji niewykonanych usprawiedliwiają poszukiwanie motywów sztuki greckiej w skończonych ilustracjach Iljady.

Pierwszy opis projektu Ateny przy Achillesie (powyżej str. 51) opiera się o wspomnienie kopji Ateny Parthenos, jak widać z przytoczonej „Niki maleńkiej, skrzydlatej, z wiankiem w ręce w górę podniesionej", Niki, którą Atena ma trzymać na berle; niemniej jak ze szkicu egidy. Bo to jest ów „jakby kaftan tkany", okrywający korpus, ramiona i część rąk, kaftan, „na którym kłębią się wężów skręty i z boków łby i pyski widać odstające, syczące". Tylko nakrycie głowy ma być inne niż u Ateny Parthenos: „Obcisły hełm (jak u Eginetów) z mosiężnym nosem i wysoki strój na hełmu szczycie". Atena z zachodniego przyczółka świątyni Afai na Eginie niema takiego hełmu; opis jego odpowiada natomiast hełmom innych „Eginetów", jak popularnie nazywają się figury obu przyczółków wspomnianej świątyni, ustawione (z uzupełnieniami Thorwaldsena) w monachijskiej Gliptotece. I ta koncepcja Ateny nie do-

[1]) Ostatnie trzy wyrazy są echem wiersza Słowackiego (Lambro 34) „archipelagu wysp wieniec różowy". Widocznie Grecję wyobrażał sobie wtedy artysta według początku Lambra.

czekała się rysunku, bo Atena z wykonanego rysunku piątego (według ostatniego wydania) nie z rzeźby greckiej pochodzi, lecz z attyckiej flaszki (lekythos), reprodukowanej np. w dziele: Genick-Fürtwängler, Griechische Keramik, a stąd w podręczniku: Hans Lamer, Griechische Kultur im Bilde" (Zbiór Wissenschaft u. Bildung, Nr. 82, Lipsk, Quelle et Meyer, tablica 81 nr. 5). Stąd skopjował Wyspiański ten czarny hełm z bardzo wysokim grzebieniem, zdobnym na brzegu pióropuszem, stąd tę długą czarną koszulę z krótkiemi rękawami. Z egidy, utworzonej na reprodukcji Tygodnika ze splotów realistycznych wężów, pozostała w wydaniu Altenberga tylko sylweta głowy węża z rozwartą paszczą przy prawym barku bogini, bo sploty na prawem ramieniu są ledwie dostrzegalne, na lewem zamazane. Waza należy do tak zwanych czarnofigurowych. Stąd i Atena Wyspiańskiego jest taka czarno-figurowa w stroju, biała w karnacji. Scena przedstawiona na wazie jest zupełnie różna; artysta przejął z niej tylko postać Ateny po kolana (na wzorze jest cała postać) i nadał jej wymagany kompozycją ruch. Dziewczęce warkocze bogini są także jego własnością.

Egineci, niedopuszczeni do ilustracji piątej (według wydania Altenberga), dostarczyli mu motywów do innych. Tak najpierw narysowany Apollo-łucznik (il. 3) zawdzięcza swą pozę — Heraklesowi[1]) z prawej połowy wschodniego przyczółka świątyni. Na tych przyczółkach jest wprawdzie jeszcze dwóch innych łuczników, ale ci klęczą, podczas gdy Herakles nie klęczy, lecz przysiada: prawe jego kolano nie dotyka ziemi i pancerny łucznik opiera się tylko na palcach nogi prawej i pięcie nogi lewej. Ręce (przeważnie uzupełnione) napinają łuk (także uzupełniony), z którego strzała w tej chwili wyleci. Rzeźba staro-

[1]) Dr. E. Bulanda, archeolog, zwrócił mi uwagę na artykuł Buchnera (Ztschrft f. Ethnol. 40, 1908, Das Bogenschiessen d. Egineten), który podaje reprodukcję podobnego Apollina-Łucznika z wazy monachijskiej. Może więc to był wzór Wyspiańskiego.

żytna przedstawia Apollina, strzelającego w postawie stojącej. Wyspiański, pod wrażeniem egineckiego Heraklesa, każe mu strzelać skurczonemu, „w postawie prawie żołnierskiej". Przypominając tę postawę żołnierską, ma artysta na myśli piechura, strzelającego z karabinu w pozycji klęczącej (na prawem kolanie). Ze względu na teren (stok góry) łucznik nie klęczy, ale, jak ów Herakles, przysiada. Zresztą sam moment strzelania jest późniejszy niż w rzeźbie greckiej: Herakles dopiero mierzy, Apollo już „wypuścił strzałę i grot goni wzrokiem i odprowadza na miejsce przeznaczenia". Opancerzony łucznik grecki nie mógł służyć za anatomiczny wzór nagiego boga; tu artysta posługiwał się bez wątpienia żywym modelem. Twarz surowa, usta zaciśnięte, oczy (bo chyba nie samo prawe oko) przymrużone, jak przy mierzeniu z pomocą ‚visieru', do tego włosy, podniesione nad czołem, nadają bogu wyraz groźny, a tę grozę potęguje tęcza aureoli, której promienie wychodzą z głowy. Podobieństwo do nocy zostało tylko w czarnem tle, które robi takie wrażenie, jak gdyby prostopadła ściana skalna, wznosząca się poza łucznikiem i nad nim, zasłonięta była czarnem suknem; bo kwiatki umieszczone na krawędzi, nie nadają jej bynajmniej charakteru naturalnego. Jeszcze mniej jasno się tłumaczą cienie między stopami boga i za nim, jak również nagłe rozjaśnienie się terenu od dołu. W każdym razie to widać, że łucznik przysiadł na jakimś skalnym progu, nad którym wznosi się stroma ściana. Projektowany prospekt czy wygląd na morze, statki, równinę trojańską, namioty i miasto odpadł ze względu na płaskorzeźbowy charakter całości, o czem później. Z akcessorjów łuk nie jest wzorowany na metalowej rekonstrukcji Heraklesa egineckiego, lecz w myśl opisu łuku Pandarosa (Il. 4, 105 nn) skonstruowany jest z dwóch rogów wygładzonych i grubszemi końcami w środku spojonych. Sam zarys łuku mógł artysta pamiętać z jakiegokolwiek Amora, rzeźbionego czy malowanego na wazie, a stamtąd wziąć także wzór na kołczan z przykrywką, o ile

nie zajrzał np. do Baumeistra, Denkmäler des klass. Altertums (1885), gdzie w artykule: „Waffen“ jest kilka okazów tego przedmiotu. Ponieważ jednak ornamentyka kołczana i przykrywki (tu na reprodukcji Tygodnika widać łabędzia, ptaka Apollina) nie odpowiada żadnej epoce zdobnictwa greckiego, trzeba w niej widzieć raczej samodzielną kompozycję artysty.

Komponując tę scenę, myślał już Wyspiański o jej charakterze metopowym (powyżej str. 53). A gdy potem (powyżej str. 53) pisał, że z tych rysunków (oczywiście przeniesionych na kamień) możnaby zrobić metopy do jakiegoś Iljadeonu (raczej Achillejonu, jak na Korfu), to majaczyły mu przed oczyma metopy — Partenonu. One to spowodowały niesłychane uproszczenie tła rysunków, one wpłynęły na ograniczenie liczby osób każdej ilustracji, one nadały tym ilustracjom (z wyjątkiem malarskiej Aurory) charakter płaskorzeźb. Z tym charakterem nie bardzo licowało przeładowanie szczegółami tła „Atrydów“, z czego artysta był niezadowolony. A jakby dla zaznaczenia, że rzeźby Partenonu niańczyły jego pomysłom, narysował poeta Heljosa, wynurzającego się za Aurorą z fal oceanu, w postaci jeźdźca, obejmującego za szyję rumaka, już po przednie nogi wynurzonego z wody. Wiadomo, że w kątach prawego przyczółka Partenonu widać dwa łby końskie: jeden należy do Heljosa, który wkrótce wynurzy się z Oceanu, drugi do Nocy, zapadającej w głąb wody. Takie uproszczenie przy zaznaczeniu wschodu słońca wprowadził uczeń Fidjasza ze względów na jakość przestrzeni i jej wypełnienie. Gdyby był miał w środku przyczółka umieścić wschód słońca, byłby Heljosowi dał czworoprzężny rydwan. Ale właśnie owo uproszczenie podsunęło Wyspiańskiemu myśl, że za łbem końskim wynurzy się z fal jeździec, i tę myśl wyraził na rysunku z Aurorą.

W drugim (z porządku powstania) rysunku (il. 5) Atena, jak wykazaliśmy, jest kopją z attyckiej wazy. Partner jej, Achilles, ma twarz nie bardzo bohaterską, fryzurę nie

bardzo królewską, pancerz konwencjonalny[1]), raczej z rekwizytorni teatralnej niż z muzeum broni czy skulptur wzięty, a miecz skomponowany może według wspomnienia owego, który wisi przed Achillesem w płaskorzeźbie Louvru (Reinach, Rép. I str. 2) przedstawiającej Achillesa, siedzącego na krześle w otoczeniu dwóch przyjaciół. Przytaczam tę właśnie rzeźbę, bo ona tłumaczyłaby, skąd się wzięła u Wyspiańskiego owa drewniana barjera, na której Achilles opiera lewą rękę ruchem takim, jak gdyby wskutek pociągnięcia za włosy przez boginię stracił pewność oparcia się o ziemię i mimowolnie chwycił się za najbliższy punkt stały. Ruch ten byłby właściwszy, gdyby bohater siedział był na masywnem krześle z poręczami i pociągnięty za włosy nagle się chciał podnieść. I kto wie, czy nie rudymentem takiego krzesła jest owa barjera, przy stojącym bohaterze zbyteczna, a zmuszająca go do dziwnego przewieszenia pochwy przez lewe przedramię. Kierunek tej pochwy wskazywałby raczej na wyciąganie miecza niż na zamierzone „powolne wsuwanie naprzód".

Achilles z tego rysunku wypadł bardzo mizernie, aby tem potężniej mogła się objawić przy nim bogini. Rozmiary naturalne odzyskał dopiero na rysunku trzecim (il. 6), gdy usiadł na morskim brzegu, podniósł do góry kolana (ale i palce u nóg, jak się to czyni odruchowo dla uniknięcia zamoczenia), skrzyżował nad niemi ręce, a palce wbił poza uszami w rozwichrzone kędziory. Pokrywająca mu grzbiet czarna opończa uzupełnia „nieklasyczność" postaci, podnoszącej z zadziwieniem oczy ku „bujnej" kobiecie, wynurzonej przed nim z wody. Ta Tetys nie przypomina wprawdzie Nereid czy Nimf, tem mniej jakąś Afrodytę Anadjomene, ale ma w sobie coś z wodnicy, z fali, choćby jej stopy nie przypominały nawet odnóży żabich.

Całość jest równie piękna, jak w scenie czwartej (il. 9),

---

[1]) Według pierwszego pomysłu (powyżej str. 51) miał być nagi, z piersią włochatą.

gdzie ta sama Tetyda, ubrawszy się w spódnicę, sięgającą po piersi, i ująwszy mokre włosy w jeden gruby splot, opadający na plecy, usiadła z wciągniętemi pod siebie kolanami na ziemi u stóp Zeusa i oparła głowę o objęte obu rękami jego kolana. Kostjum błagalnicy, zostawiający górną część ciała obnażoną, wzorowany jest na kostjumie dam, znanych z gemm pierścieni mykeńskich. Ponieważ jednak Wyspiański nie opatrzył spódnicy bogini w charakterystyczne falbanki, można przypuścić, że znał ów kostjum raczej z czyjegoś opowiadania, niż z autopsji na podstawie Schliemannowych Myken. Ojciec bogów i ludzi siedzi na tronie (dziwnie ukrytym wśród chmur), jak w wielu rzeźbach starożytnych, z prawą ręką opartą przed piersiami na chmurze, z lewą, zgiętą w bok ku dołowi. Dolną część jego ciała okrywa jakaś gruba szata w duże centki, okolone pierścieniami. Piorun gdzieś odłożył. Orzeł, zamiast u stóp, jak na posągach starożytnych, siedzi za lewem ramieniem, może na oparciu krzesła. Zarost boga, z podgoloną wargą dolną, a dopiero podbródkiem zarośniętym, z wąsami podniesionemi w końcach ku górze, przypomina modę, znaną raczej ze złotych masek mykeńskich i archaicznych waz (choć na tych wąs bywa zwykle zgolony) niż z posągów klasycznych; tylko loki, spadające przez ramiona ku piersi, odstępują od mody mykeńskiej czy Homeryckiej. — Oświetlenie tej sceny miało być w zamiarze artysty takie, że na prawo błyszczą jeszcze ostatnie gwiazdy, na lewo poranek oświetla już gór niebieskich wierzchołki; w wykonaniu (po zamazaniu gwiazd) zostało oświetlenie niezdecydowane, podobnie, jak niezdecydowany jest charakter obłoków, zbyt podobnych do fal morskich, ze sceny z Tetydą.

Że artysta wybrał właśnie ten moment, w którym Zeus „jeszcze się nie przychylił do żądań i błagań“ Tetydy, choć miał w głowie gotową scenę samego przyzwolenia, wstrząsającego Olimpem (powyżej str. 54), na to wpłynęło może wspomnienie pewnej sceny z Wagnera, którym artysta

zajmował się także po powrocie z Paryża[1]). Z listu z 16-go listopada 1894 widać znajomość Tannhäusera i Meistersingerów, a w liście z 6-go marca 1895 donosi przyjacielowi, że Henryk Opieński jest u niego w tej chwili i gra Götterdämmerung (scena Albericha z Hagenem). Niewątpliwie w związku z tym wagneryzowaniem zostaje ówczesna lektura Wyspiańskiego: Nibelungi, Gudrun, Edda. Wobec pewności tego faktu, wolno przypomnieć drugą scenę z drugiego aktu Walkiry, w której Wotan (po „scenie“ z Friką) oparty o skalne siedzenie, pogrąża się w ponurem rozmyślaniu, opuszcza bezsilnie ramię, a Brunhilda, odrzuciwszy broń, „siada z zatroskaną poufnością u stóp ojca i kładzie mu ufnie i trwożliwie głowę i ręce na kolana i łono“; wolno przypuścić, że wspomnienie tej sceny było silniejsze niż Homeryckiej, gdzie Tetys, siadłszy obok Zeusa, lewą ręką ujęła go za kolana, a prawą głaskała pod brodę.

O ile w trzech dotychczasowych rysunkach, traktujących bogów Homera, operował artysta przeważnie wspomnieniami z plastyki (Apollo-łucznik, Zeus siedzący z orłem) i malarstwa na wazach (Atena), o tyle w rysunku czwartym (il. 4) oparł się według własnego wyznania (powyżej str. 60) na studjum archeologicznego dzieła Helbiga: Tu czytał (str. 109 nn wyd. 2 niem.) o baraku, który Mirmidonowie wybudowali dla Achillesa, wznosząc ściany z pni jodłowych i pokrywając dach sitowiem (Il. 24, 448 nn); tu widział szereg ozdób rąk i głowy, tu miał wzory tarcz i ornamentyki mykeńskiej. Głowa czarnowłosego Agamemnona utrzymana jest w tym samym charakterze, co głowa Zeusa z rysunku trzeciego, tylko że w myśl wywodów Helbiga o fryzurach (str. 237 nn) loki nie spadają już bohaterowi naprzód ku ramionom, lecz wyłącznie w tył. Płowy

[1]) W ogłoszonych (Przegląd Narodowy II 1902, nr. 2 i 3) listach Wyspiańskiego do H. Opieńskiego cytuje poeta Lohengrina (Paryż 21 listop. 1891), wydawca zaś (J. Oksza) donosi (str. 334), że po przybyciu Wyspiańskiego do Krakowa (w końcu 1893) Opieński wygrywał mu partytury Tristana i Isoldy czy Lohengrina.



AGAMEMNON POWSTAJE NA ACHILLESA.

Menelaus ma, jak Achilles z rysunku drugiego, jakiś typ słowiański. Spiralnych przytrzymywaczy loków, podanych przez Helbiga na str. 253 nn u bohaterów nie widać; mają oni natomiast na głowach przepaski, ozdobione takiemi skrętami (ἕλικες), jakie Helbig reprodukuje na str. 280. Przytacza on również opinję Gerlacha, według której owe skrętki służyły także za bransolety: stąd też Wyspiański kombinuje z nich bransolety, zdobiące ramię i przedramię Agamemnona. Biały chiton bohatera, spuszczony z lewego ramienia, widnieje tylko zwiniętym brzegiem nad pasem, podczas gdy dolną część ciała osłania jakaś niehomerycka spódniczka, zdobna kreteńskim wzorem podwójnego topora. Ten wzór, jak i sam fartuszek, okalający lędźwie, zawdzięcza artysta jakiejś wiadomości poza Helbigiem: owe fartuszki spotykamy na zabytkach mykeńskich, podwójne topory w wykopaliskach kreteńskich. Ciężki płaszcz Agamemnona, narzucony przez prawe ramię, niema też w tej formie wzoru u Helbiga. Zawieszona na ścianie okrągła tarcza Agamemnona nie jest kopją żadnej z tarcz Helbigowych: jej ornamenty spiralne z guzami w środku podają motyw z brzegu tarczy wotywnej na str. 312 i jego rozwiązanie w grubsze fale w kole drugiem, czwartem i szóstem od dołu. Dwa byki, wchodzące u Wyspiańskiego na czwarte koło, wprowadzone może stąd, że Helbigowski wojownik na str. 313 ma w środku tarczy głowę byka, przejęte są z archaicznych naczyń czarnofigurowych, gdzie jednak wypełniają całe koło. Doprowadzenie ich tylko do połowy tarczy, robi wrażenie, jakoby ta tarcza była nieskończona. Ornament tarczy Menelausa jest przerobieniem palmety z fryzu tyrynckiego, przytoczonego przez Helbiga na str. 73; zębiasty wzór słupa obok Menelausa pochodzi z naczyń stylu geometrycznego. Prosty grot wiszącej na ścianie włóczni jest kopją Helbigowskiego (str. 341) trójdzielnego grotu strzały; podczas gdy osękowata włócznia dolna zawdzięcza swe powstanie niezrozumieniu uwagi (str. 341) o ‚Widerhacken‘ (ὄγκοι), któremi opatrzone było bronzowe

ostrze. Przytoczone przez Helbiga miecze są przeważnie bez rękojeści i stale bez pochew. Wyspiański dał Menelausowi stary austrjacki „Faschinenmesser“, Agamemnonowi zaś krzywą karabelę, obie bronie zdobne guzami. Wreszcie dla pokazania wnętrza jodłowego baraku skonstruował w narożniku rodzaj werandy, oczywiście bez precedensów archeologicznych czy filologicznych. Tak całe studjum archeologiczne Wyspiańskiego przyniosło mu tylko parę motywów ornamentyki i parę kształtów broni (tarcza, dzida). Ważniejsze było odniesione z lektury Helbiga wrażenie o orjentalnym przepychu kultury mykeńskiej, wrażenie, którego całość oddał artysta w przytoczonej scenie szczęśliwiej, niż szczegóły.

Wrażenie tego przepychu pobrzmiewa jeszcze w posadzce olimpijskiej sali, w której gra Apollo (il. 10). Czego się artysta naczytał (str. 100 nn) o wspaniałych fryzach, zrobionych z pasty szklanej, pałaców tyrynckich i i., czego się dowiedział (str. 115 nn) o zdobnych ornamentami posadzkach, to przeniósł do pałacu niebian, gdzie według Homera (Il. 4, 2) była posadzka złota. Wyspiański wyobraża ją sobie, jako złożoną ze szklanych cegiełek, które składają się we wzory, znane i z tarczy i z fryzów z Tiryns. Oparcie tego pałacu na kolumnach doryckich jest anachronizmem. Sama postać nagiego Apollina, grającego na cytarze, znana jest plastyce starożytnej, jakkolwiek najwspanialsze jej okazy przedstawiają Muzagetę w uroczystej szacie. Takiego Apollina z archaicznej wazy mógł artysta oglądać u Baumeistra (Denkmäler, Abb. 102), gdzie ubrany bóg dźwiga na lewem ramieniu prawie za ciężką siedmiostrunną lirę i gra na niej palcami lewej ręki i plektronem, trzymanym w prawej, gra, zasłuchany we własną muzykę. Także Helbig (str. 188) reprodukuje podobnego staroświeckiego muzyka. Wyspiański obnażył boga, mając zamiar ukształtować jego postać na wzór sztywnych posągów staroświeckich (Apollo tenejski i t. p.). Z tej archaicznej sztywności została jednak tylko postawa nóg na „ba-

czność", postawa wojskowa, bo zdaje się, że wspomniany przez artystę plon rysunkowy z wzorów wojskowych ogranicza się do aktu tego rekruta. Lira ma kształty, jak tyle innych u Baumeistra (art. Saiteninstrumente); jej ornamentyka powtarza wzory posadzki i tarczy. Trywjalność boga okupuje wdzięk Muzy, która jak paryska Uranja (Reinach, Rep. I, str. 93) lub Polihymnja (tamże str. 274), oparłszy głowę na podniesionej prawicy, słucha; w lewej ręce trzyma na wstążce tabliczki, jak Kalljope u Reinacha (Rep. I, str. 93). — Na detalicznym rysunku (il. 11) podniósł Apollo głowę, ufryzowaną tymczasem na modłę Belwederczyka, pokazał twarz, godną aktu z rysunku poprzedniego, i odmienił instrument. Zdobią go teraz dwa maszkarony, na lewo wężowłosa Meduza, (a może Homerowa Enjo, towarzyszka Aresa, (Il. 4, 333) na prawo brodaty — może *Δεῖμος* lub *Φόβος* (towarzysze Aresa, Il. 4, 440).

W szóstym rysunku (il. 7) użyty jest jeszcze wprawdzie motyw z Partenonu (koń Heljosa), ale sama Aurora (il. 8) wyłamuje się już z dotychczasowego stylu metopowego, wkraczając w malarstwo porenesansowe. Dwa potworki, z których jeden ma uzmysławiać Phosphorosa, drugi Hesperosa, przypominają groteskową swą potworkowatością najgorsze wybryki fantazji artysty. — Duchy bohaterów, wiedzione przez Hermesa do głębin Hadesu (il. 2), mają wbrew psychologji Homera, który tylko mary-sobowtóry posyła na tamten świat, ciała zostawiając na ziemi, — całą swą cielesność, podniesioną włóczniami i strzałami, tkwiącemi w ich ranach. Rysunek możnaby umieścić raczej na czele ostatniej księgi Odyssei, gdzie Hermes wiedzie do podziemia dusze zalotników, a te lecą z łomotem, jako stado nietoperzów.

Wbrew zamiarowi artysty wypadł ostatni, t. j. wstępny rysunek do Iljady (il. 1) zupełnie winietowo. Sprawiła to umieszczona nad obłokami Muza skrzydlata z trąbą, którą moglibyśmy odnosić do uzupełnionej przez Zumbuscha paryskiej Nike z Samotrake, gdyby sam artysta nie był za-

notował jej genealogji w paryskim liście z 8-go marca 1893. Opowiada on tam, że Sława w purpurowym płaszczu z trąbą mosiężną, wprowadzona w jakiś prolog Rydla, przypomniała mu oglądaną w publikacji Puffendorfa w Muzeum narodowem w Krakowie winietę, na której Sława „w rozwianych draperjach leci i trąbę trzyma przy ustach...“. „Zrobiła na mnie wrażenie i zanotowałem ją sobie“. Tę „notatkę“ zużytkował w winietowej Muzie. Skrzydła jej dał na wzór Nike samotrackiej, głowę uwieńczył laurem, jak to ma Poezja we fresku stanc Rafaela. Do ujęcia Furji mogło mu się przydać wspomnienie Furji z kurtyny Siemiradzkiego w Krakowie, o której rozpisuje się w liście z 6-go marca 1895. Homer takiej postaci nie zna. Pokrewna z nią jest Eris (Il. 4, 440 nn.) sprawczyni sporów i walk. Do nierozważnych kroków porywa ludzi i nieszczęście przez to na nich ściąga Ate. Bliższa Furji jest Erinys, bogini Zemsty, ale ta jest tylko wykonawczym organem w służbie bóstw podziemia, karzących zbrodnie. Żadna z tych personifikacji niema u Homera określonej postaci. Wyspiański pominął je, a wprowadził Furję, niby Wergiljuszowską Alekto (z 7 ks. Eneidy), pobudzającą do szału. W jej rękach skurczył się Achilles z rysunku drugiego (il. 5) do rozmiarów wiejskiego pacholęcia mikrokefalicznego. Zwiedzeni tym jego słowiańskim wyglądem, krytycy[1]) dopatrywali się w osłonie jego brzucha — pasa krakowskiego. Tymczasem jest to zupełnie poprawna kopja t. zw. Homerowej μίτρη, pasa w metalowe guzy i blaszki, noszonego poniżej pancerza dla ochrony słabizny. Trzy okazy tej części uzbrojenia przytacza Helbig na str. 289 nn. Tarcza bohatera przedstawiona od strony wewnętrznej, jak u Helbiga na str. 324, zdobna i od wewnątrz ornamentem, przypominającym li-

[1]) A. Siedlecki, Wyspiański, 20: „Z trzosów rzemiennych chłopa krakowskiego kraje rycerski kirys greckiemu Achillesowi“. A. N. Nowaczyński, Co czasy niosą (Greckie tragedje W. Nowości liter. Warszawa-Lwów, 1909), 56: „Achillesowi dać raczył włos płowy rozwiany, zgrzebną parciankę i pas chłopski, skórzany, bronowicki“.

njowe ornamenty na str. 319. Pancerz i wychodzący z pod niego chiton niczem się nie odznaczają, niczem też nie rażą, co można powiedzieć i o mieczu, podobnym do okazu na str. 338 u Helbiga.

Ostatnie dwa rysunki do Iljady (duchy poległych i Menis) nietylko nie okazują żadnego postępu w porównaniu do poprzednich, ale pod każdym względem są od nich gorsze. Stwierdzone powyżej (str. 64) wygaśnięcie zapału do całego przedsięwzięcia bardzo w nich widoczne. To też bez zbytniego żalu godzimy się z faktem, że artysta nie kontynuował tej pracy, nie wykonał nawet scen już obmyślanych. Są to: Brizeis, odprowadzana od Achillesa; Chryzes, witający odzyskaną córkę; Hera, posyłająca Palladę do rozgniewanych bohaterów; Grecy, kąpiący się po zarazie w morzu; Apollo, patrzący na tany Chryzejczyków, — by nie wspominać o Zeusie, wstrząsającym Olimpem, Tetydzie pod spiżową bramą Olimpu, Śnie, kołaczącym do namiotu Agamemnona. Malarzowi nie przysporzyły te rysunki sławy; metopowa ich maniera wpłynęła może na sposób pojmowania bryłowatości w obrazach. Ale poeta zyskał przy nich bardzo dużo. Przez cały rok karmił swą wyobraźnię Iljadą (choć tylko w francuskiej parafrazie prozą), przez parę miesięcy żył po prostu Homerem: To wystarczyło, by się stał Homerydą — dramatycznym.

ROZDZIAŁ IV.

MIĘDZY TRAGIKAMI GRECKIMI.

Znajomość trzech tragików ateńskich. Lektura Sofoklesa po francusku. Zachwyt nad Edypem królem. Pseudo-Arystotelesowski postulat trzech jedności. Furcht und Mitleid. Źródłem szkolna lektura Lessinga. Wpływ Schillera (Schaubühne als moralische Anstalt). Teorja dramatu imaginacyjnego. Mickiewicz. Związek z Nietschego Geburt d. Tragödie. Schuré'go le drame musical.

Że Wyspiański nietylko nie zapomniał o czytanej w gimnazjum *Antygonie* i *Elektrze* Sofoklesa, ale znajomość tragedji greckiej po wyjściu ze szkoły rozszerzył, tego dowodzi sąd o kurtynie Siemiradzkiego w Teatrze miejskim w Krakowie, wydany w liście do Rydla z 6-go marca 1895: „Gdyby ten człowiek rozumiał Ajschylosa i miał na pamięci te sceny, gdzie Darjusza duch występuje, gdzie Xerxes rozpacza; czy też, gdyby widział początkową scenę Prometeusza, gdy Genjusz śmierci i Przemoc przykuwają go do skały; gdyby on u Eurypidesa poznał serdeczną żałość Hekaby i Trojanek, na gruzach Troi leżących w prochu i rozpaczających, Alcestę, Fedrę, Jona... Boże mój, cóż mówię, żem jeszcze nie wskazał Antygony, Tejrezjasa, Edypa króla... Tego wszystkiego ta kurtyna z Włoch pochodząca, nie zapowiada".

Naśladujące antyk kształty figury Siemiradzkiego wywołały w krytyku wspomnienie tragicznych postaci teatru greckiego; w nich widzi uosobienie prawdziwej tragiczno-

ści. Cytuje więc naprzód dwie sceny z nienazwanych Persów Ajschylosa i początkową scenę Prometeusza, przyczem Siłę (*Κράτος*), towarzyszkę Przemocy (*Βία*), zastępuje Genjuszem śmierci. Żałość Hekaby i Trojanek może się odnosić zarówno do tragedji ‚Hekabe' jak ‚Trojanki', albo też pierwsza postać oznacza bohaterkę pierwszej, druga chór drugiej tragedji. Fedra, to bohaterka Hippolita, Alcesta i Jon — protagoniści utworów według nich zatytułowanych. Antygona i Tejrezjas występują w jednej tragedji (Antygona), ale wybitniejszą rolę gra wieszczek w Edypie królu, więc raczej tam należy odnieść obie na końcu wymienione postacie.

Nie mamy powodu do twierdzenia, jakoby te wspomnienia klasyczne Wyspiańskiego opierały się jedynie na lekturze jakiejś historji literatury greckiej, ilustrowanej wyjątkami w przekładzie, choć już znajomość np. Szujskiego Rysu literatury świata przedchrześcijańskiego wystarczyłaby mu była zupełnie do powyższego wynurzenia; ale przykład Iljady, czytanej w całości dopiero w 27 roku życia, w prozaicznej parafrazie francuskiej, każe nam podobny stan rzeczy przypuścić i co do tragików. Jakoż w liście z 26-go października 1896 prosi Wyspiański bawiącego w Paryżu Rydla, by mu natychmiast zakupił w księgarni Flammarjona pod Odeonem prócz innych książek: *Sophocle, Tragédies, trad. Pessoneaux,* 1 vol. Wolno sądzić, że w tem samem wydawnictwie Flammarjona (owe żółto oprawne tomy les meilleurs auteurs classiques français et étrangers, prix 95 centimes) czytał był artysta i Homera i Ajschylosa[1]) i Eurypidesa, wszystkich w parafrazie prozaicznej, jak to też wyraźnie stwierdził (16-go listopada 1894) o Tassie i Arjoście. Dostawszy wreszcie Sofoklesa, czyta go, a przeczytawszy utrzymuje, „że jeden jest tylko na świecie arcycudowny dramat, to jest ‚Oedipe król'". „Nie mogę się wydziwić — ciągnie dalej — jakim sposobem

[1]) W liście do K. Maszkowskiego z 3 sierpnia 1891 pisze: „Czytam obecnie *Prometeusza* Ajschylosa".

go Sofokles napisał, kiedy wszystko inne jest słabe, bezwarunkowo słabe w świetle dzikiem tej tragedji jedynej".

Takie bezwarunkowe potępienie całej poza Edypem królem spuścizny Sofoklesa (wraz z Antygoną) jest wyrazem podobnie indywidualnych, nie skrępowanych tradycją upodobań artysty, jak owe, które mu kazały paryską Melpomenę stawiać wyżej od Wenus milońskiej. Nie wynika z tego, jakoby owa tradycja była mu obca. Przeciwnie, z korespondencji do Rydla możemy zebrać ułomki pewnej poetyki, według autora greckiej, której postulaty wpływały na jego sąd o dziełach obcych, na koncepcję i konstrukcję dzieł własnych. — Dowiedziawszy się o dramatycznym pomyśle przyjaciela, zamierzającego niedolę unitów na Podlasiu przedstawić w szeregu scen („Podlasie"), występuje przeciw uważaniu sumy takich luźnych scen za dramat, pisząc (list z początku marca 1893): „Dramatem dla mnie jest jedna chwila, jeden dzień; inaczej dramatu nie rozumiem, i jeśli akcja się nie odbywa w jeden dzień, mam zawsze wrażenie niekompletności, opóźnienia, obrazowania, które mię drażni, złości i które radbym wykreślał. Grecja i jeszcze raz Grecja, co się tyczy tego przedmiotu! Może nadto skłaniam się ku Grecji, ale mówiąc, nie mogę się oprzeć memu pragnieniu i memu upodobaniu".

Czy ten postulat jedności i krótkości (jeden dzień) czasu akcji sam artysta wydobył z czytanych tragedyj greckich, czy też powtarza go za kimś który go pierwszy sformułował? Inaczej: czy ‚Grecja' jego wykrzyknienia, to synonim tragików greckich, czy też—Arystotelesa, jako autora ‚Poetyki'? Pierwsze przypuszczenie byłoby prawdopodobniejsze, ale drugie jest—prawdziwe: Jako uczeń VIII klasy pisał pod prof. Ziembą zadanie polskie na temat: „Trzy jedności dramatyczne (rozprawka z zakresu estetyki), a dla prof. Molina opracowywał po niemiecku stosunek fatalistycznej tragedji Schillera: *Braut von Messina* do tragedji starożytnej. Bez powoływania się na Poetykę Arystotelesa (którą po polsku ogłosił S. Siedlecki w Spra-

wozd. gimn. św. Anny z r. 1887) tam się nie obeszło. Ta estetyka — szkolna tak utkwiła Wyspiańskiemu w pamięci, że z powodu dwóch przeczytanych fragmentów ‚Zaczarowanego Koła' Rydla pisze (19-go maja 1896): ...„z dawna już myślałem, żebyś ty pisał... owe śliczne, cudowne ludowe baśnie, dając w nie inteligencję i owe *Furcht und Mitleid* — sceny". A mówiąc w lipcu 1897 o całym dramacie Rydla, powtarza: „Wszystkie piękności rozumiem... zachwycam się niemi, ale porwać może mnie tylko dramat *Furcht und Mitleid!!!*" Oba centralne pojęcia tragiczności Arystotelesa przytoczone są po niemiecku; znak, że informację o nich zaczerpnął Wyspiański ze źródła niemieckiego. Czy z niemieckiego przekładu Poetyki Arystotelesa? Chyba nie, raczej z Lessingowej ‚Hamburgische Dramaturgie', którą czytał był niegdyś w siódmej klasie gimnazjalnej.

Ustępy o Arystotelesowej definicji tragedji, o trzech jednościach (czasu, miejsca, akcji), oczywiście w pojęciu teoretyków francuskich, których zwalcza Lessing, tak go interesowały, że nieraz do nich wraca. Tak o tragedji na krakowskiej kurtynie Siemiradzkiego pisze (6-go marca 1895): „Tragedja chybiona i robi wrażenie zwyczajnej włoszki modelki, ale nie postaci, któraby każdym gestem swoim czy ruchem potrafiła wzniecić trwogę czy litość". Tego samego wymaga od autora dramatycznego przy sposobności Rydlowskiej ‚Z dobrego serca' (9-go lutego 1897). Żąda najpierw, by dramat był mocny, i ciągnie: „Otóż ja biję w ten wyraz mocny. Ja jestem za krótkością i dzisiaj. Ale ona ma na celu mieć jedność akcji i miejsca, więc redukuję to wyrażenie do zwięzłości. Ale niechże autor mówiący wygada się, niech wszystkie niedopowiedziane rzeczy powie, niech wypaple, a będzie rzecz silna językowo..." Jeśli autor zbyt myśli i słowa hamuje, by nie przekroczyć „miary", to „widz zostaje cały i dopiero później, później może się ocknąć, że, ba! mógłby był płakać, bah, mógłby był być wzruszony,

ba! że mógłby był drżeć i trwożyć się". Tym wymaganiom odpowiadają utwory Hauptmanna i Maeterlinka, „gdzie są idee i są głośno wyraźnie powiedziane i gdzie człowiek, słuchając, lituje się i boi".

Tu następuje dodatek, na pozór obalający wszelkie badania źródeł jego teorji: „Widzisz, ja nie czytałem nigdy żadnej teorji o dramacie, a ja może jestem najbardziej teoretyczny w tych pojęciach, a li tylko z mych wrażeń i po sobie sądzę". Otóż trzebaby przyjąć, że Wyspiański niezależnie od Arystotelesa dopatrzył się istoty działania tragedji w „trwodze i litości", budzonych w słuchaczach; że niezależnie od niego (i jego komentatorów) doszedł do teorji o trzech jednościach dramatycznych: hipoteza taka musi upaść wobec faktu, że rozstrzygające słowa (Furcht und Mitleid) przytoczone są po niemiecku. Dowodzą one, że, jak wspomnieliśmy, pochodzą ze źródła niemieckiego, a tem, — wobec wyraźnego zaprzeczenia osobnych studjów, może być tylko Lessing, którego wywody pozostały Wyspiańskiemu w pamięci — z ławy szkolnej. Lektura tragedji Sofoklesa, zwłaszcza Edypa króla, wzbogaciła, jak zobaczymy, jego poetykę pojęciem Przeznaczenia, winy, klątwy i kary, a raczej odświeżyła to, co z prof. Molinem i Ziembą „przerabiał" w klasie VIII.

Zdaje się, że w szkole, (bo na późniejszą lekturę nie mamy dowodów) poznał też Wyspiański rozprawkę Schillera: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, której ideę uzmysławiał w całej swej działalności scenicznej, a teorję uzasadnił w studjum o Hamlecie (z r. 1905). Streszczeniem tych dowodów jest dedykacja owego studjum aktorom, „osobom działającym na scenie na drodze przez labirynt zwany ‚teatr', którego przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło Naturze, pokazywać Cnocie własne jej rysy, Złości żywy jej obraz, a światu i Duchowi wieku postać ich i piętno". Ten duch wieku przedstawiał się Wyspiańskiemu w postaci rozmaitych ‚szałów', panujących w polskiem

społeczeństwie; zwalczaniu tych szałów poświęcił on szereg dramatów.

Podobnie rzecz się będzie miała z inną teorją dramatyczną, wyłożoną (list z 6-go marca 1895) przez artystę z powodu Hauptmanowej „Haneli" (Haneles Himmelfahrt): „Co... do Haneli, której, o zgrozo! że nie znałem do przedwczoraj, to może sobie przypomnisz rozmowę naszą jednę z roku zeszłego, gdzie ci mówiłem, jaką byłoby rzeczą nową i niezmiernie pociągającą przedstawić ‚imaginacje' osób, wprowadzonych jako ‚główne figury' i wykazać stosunek tych imaginacyj do rzeczywistości..., głównie chodzi o to, aby zająć się jedną lub dwiema osobami i tej cały świat przedstawić". Jako przykład takiego utworu przytacza Wyspiański (oczywiście prócz ‚Haneli') Mickiewicza — Dziady, mając na myśli te sceny, w których występują wezwane przez guślarza — duchy. One są „imaginacjami" guślarza i jego chóru. Tę teorję miał Wyspiański gotową już w r. 1892, jak wynika z paryskiego listu do H. Opieńskiego (z 24-go stycznia 1892): „Tłem dla całości (tekstu opery) będzie skłonny do fantazji umysł artystów oraz przedstawienie świata rzeczywistego w stosunku do świata marzeń, który tworzy się w wyobraźni artystów". Tytuł tej opery miał brzmieć: ‚Fantaści'; objaśnienie jego w liście paryskim (bez daty, ale z r. 1892): „Mam obecnie skomponowaną jakby trylogję, której drugą częścią są właśnie Fantaści...; pierwsza część nazywa się ‚Podzamcze-Wawel', dzieje się na kilka lat przedtem podczas nocy świętojańskiej nad Wisłą i na Wawelu. Trzecia część nazywa się ‚Idea' ". Rękopis Fantastów zniszczył poeta. Część środkowa wedle świadectwa tych, którzy ją czytali, miała strukturę podobną do ‚Wesela', toż samo pomieszanie wizji i rzeczywistości (donosi wydawca listów Wysp. do H. Opieńskiego, Przegl. Narod. marzec, 1909, str. 338).

Teorja dramatu wizyjnego jest poniekąd podjęciem nauki — Mickiewicza o dramacie słowiańskim, dramacie przyszłości, nauki, wygłoszonej w Kursach litera-

tury słowiańskiej, lekcja XVI z 4 kwietnia 1843. Dramat ów powinienby być według Mickiewicza lirycznym i przypominać urocze dźwięki pieśni gminnych; powinienby naśladować opowiadania, jakich wyborny wzór mamy w poematach Serbów i Czarnogórców; powinienby przytem przenosić nas w świat nadziemski. Łączy się to z pojęciem cudowności, która stanowi istotny element utworu, jeśli ten ma w sobie cokolwiek życia. Ród słowiański nadewszystko wierzy w upiory i wyrobił sobie nawet teorję pojęć w tym przedmiocie. Zastosował ją Mickiewicz w swoich *Dziadach*, których jednak przez skromność nie wymienia, poprzestając na zaznaczeniu, że takiego dramatu cudownego dotychczas niema. Bliską jego jest jednak *Nieboska Komedja*. Jeśli jednak taki dramat powstanie, żaden teatr dzisiejszy nie wystarczy na jego wystawienie. Aby je umożliwić, należałoby np. pomiędzy aktorów wprowadzić samego poetę. Opisy musiałby on opowiadać ustnie przed publicznością, obok ukazywanych w tejże chwili obrazów panoramicznych; niebo i piekło mogłyby wreszcie być pożyczone od oper teraźniejszych. Budownictwo, malarstwo i inne sztuki pomocnicze ułatwią w przyszłości to zadanie.

Wzorem dla autorów, wprowadzających w swe utwory świat nadprzyrodzony będzie — Homer, poeta pod tym względem najbardziej chrześcijański. U niego wszystko naprzód dzieje się w niebie, w krainie duchów, potem zstępuje na ziemię, wykonywa się przez ludzi, a ludzie nie są wszakże narzędziem ślepem, mogą pójść za natchnieniem wyższem albo je odepchnąć, co stanowi całą tajemnicę ich powodzeń lub niedoli...

Czy Mickiewicz w ostatnim ustępie przeczuł Wyspiańskiego *Noc listopadową?* Nie, tylko Wyspiański poszedł za wskazówką Mickiewicza i stworzył postulowany przez niego dramat słowiański już — w *Legendzie*. Jak teorja Mickiewicza była mu bliską, widać z listu do Rydla (z 6-go marca 1895), gdy pisząc o świecie nadprzyrodzonym

w *Hanele* Hauptmanna, dziwi się, że ten utwór wyszedł z Niemiec, a nie z Polski. „*Haneląą* dyszy cała nasza literatura. Lenartowicz w *Zachwyconej* już, już dosięga, Konopnicka i Deotyma wierszowaną poezją swoich dusz nieraz widziały zachwycone takie sceny, jakie Hauptmann przedstawił...“ A przedewszystkiem Mickiewicza — *Dziady*. „Nigdy dosyć nie przestanę wymieniać zawsze mało i nigdy dosyć czytywanych *Dziadów*, których zabił — *Pan Tadeusz*“.

Cały ten list jest jakby rozwinięciem teorji Mickiewicza o dramacie przyszłości. I kto wie, czy lektura owej lekcji z Kursu literatury słowiańskiej nie zadecydowała o kierunku twórczości Wyspiańskiego, a to tem bardziej, że znalazł jej poparcie w Nietzschego (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik z r. 1872) interpretacji tragedji greckiej. Zdaniem jego bowiem [1]) „tragedya grecka, to chór dionizyjski, który ciągle na nowo wyładowywa się w apolińskim świecie obrazowym. Owe ustępy chóralne, któremi przepleciona jest tragedja, są więc w pewnej mierze marzycielskiem łonem całego tak zwanego dialogu, to jest zbiorowego świata scenicznego właściwego dramatu. W kilku następujących po sobie wyładowaniach wypromienia to prapodłoże tragedji ową wizję dramatu, która jest nawskróś zjawiskiem sennem i o tyle natury epicznej; z drugiej strony jednak, jako uprzedmiotowanie stanu dionizyjskiego, przedstawia nie apolińskie wyzwolenie w pozorze, lecz przeciwnie przełamanie jednostki i jej zjednoczenie z prabytem“. Innemi słowy: akcja sceniczna jest wizją chóru, ogarniętego ekstazą dionizyjską; to, co się dzieje na scenie, jest imaginacją chóru. Jeżeli ten chór ograniczymy do kilku osób, wprowadzonych na scenę, i jeżeli ich wizje i imaginacje wprowadzimy nietylko do akcji, ale jako samą akcję, będziemy mieć nietylko spełnienie teorji Wyspiańskiego, ale i praktykę wielu jego dramatów. I znów wierzylibyśmy

[1]) Cytowany przekład L. Staffa, Narodziny tragedji, str. 62.

w samorzutność tej jego koncepcji, popartą przykładem „Dziadów", gdyby nie ta okoliczność, że Wyspiański, jak można udowodnić (powyżej str. 72) zajmował się w tym czasie Wagnerem, a rozprawa Nietzschego łączyła się ściśle z Wagnerowskiem „dziełem przyszłości", była niejako jego helleńską ilustracją i jako taka interesowała Wagnerytów, w tym wypadku przyjaciela artysty, Henryka Opieńskiego. Choćby więc Wyspiański sam rozprawy Nietzschego w tym czasie nie był czytał, to miał przy sobie ludzi, którzy wraz z muzyką i poezją Wagnera zapoznali go także z Nietzscheańską[1]) teorją tragedji. Na niej oparł swoją teorję dramatu „wyimaginowanego" przez kilka osób ze sceny. Przekonamy się, że nie zapomniał także o apolińskiem wyzwoleniu się w pozorze i dionizyjskiem przełamaniu jednostki i jej zjednoczeniu z prabytem.

Jeżeli Wagneryci zaznajomili Wyspiańskiego z teorją Nietzschego o powstaniu tragedji z ducha muzyki, to nie mogli też nie zwrócić jego uwagi na głośne podówczas dzieło francuskiego Wagneryty, Edwarda Schuré'go p. t.: *Le drame musical* (1. wyd. z r. 1875, powiększone w 2 tomach 1886 i nn): Poetykę swoją wzbogacił stąd Wyspiański teorją, że dramat wyraża walkę duszy z przeznaczeniem i treść swą czerpie w mitach i legendach[2]). Połączenie muzyki z dramatem i legendą powstało niegdyś w Grecji i wydało szereg arcydzieł. Po przerwie wielowiekowej związek ten przywrócił znowu genjusz Wagnera. — Jakby w wykonaniu tej teorji Wyspiański czerpie odtąd treść swoich dramatów z mitów greckich, legend słowiańskich („Le-

[1]) Krótką paralelę Wyspiański-Nietzsche podaje W. Feldmann, O twórczości Wyspiańskiego i Żeromskiego, Kraków 1905, str. 164 nn, szkicując „podobieństwo pod wieloma względami istotnie zadziwiające, jakkolwiek nasz poeta niemieckiemu zgoła nie ulegał". Dworuje sobie z tej paraleli Wyspiański w liście do A. Chmiela z 15-go sierpnia 1904 (Miesięcznik lit. i art. I 2, 1911, str. 132). Nam chodzi nie o podobieństwo w poglądzie na świat i życie, lecz o podobieństwo w koncepcji tragedji.

[2]) Jan Lorentowicz, Nowa Francja literacka, 2 t., Warszawa 1911, str. 429.

genda') lub legend polskich: bo wypadków historycznych (Bolesław Śmiały, św. Stanisław, powstanie z r. 1830, legjon Mickiewicza) nie rekonstruuje jako historję, ale traktuje je w świetle późniejszego pojmowania romantycznego, jako legendę i, jak zobaczymy, tę właśnie legendę zwalcza. Wykażemy, że nawet ,Wesele' jest walką z taką legendą — racławicką. W każdym też jego dramacie spotkamy walkę duszy z przeznaczeniem.

Nie mniej ważną stała się dla Wyspiańskiego druga teorja Schuré'go, dotycząca stosunku świata do zaświata[1]). „Istnieje wszechświat duchowy, wobec którego wszechświat dotykalny jest tylko pozorem. Podstawą wszelkiego życia jest siła nieświadoma, która nieustannie dąży do życia harmonijnego i świadomego. Nieświadome tworzy duszę ludów, wyrażoną w legendach, religjach i genjuszach. Gdy owa dusza gaśnie, naród wyrodnieje i zamiera. Dusza jest jedyną rzeczywistością; dusza ludzka, indywidualność jest nieśmiertelna. Rozwój jej odbywa się przez m e t e m p s y c h o z ę w bytach duchowych i cielesnych naprzemiany. Gdy zyska najwyższą doskonałość, wraca do czystego Ducha-Boga w pełni swej świadomości". Znaczenie ,Nieświadomego' w poezji Wyspiańskiego wyczuł trafnie, nie wiedząc o Schuré'm, Karol Wróblewski (Legenda, 1909, str. 63 n; Achilleis, 1909, 3 nn), zwracając przytem uwagę na łączność tego pierwiastka z nocą, stałym niemal czasem akcji tragedji (z wyjątkiem Warszawianki, Lelewela, Legjonu, Bolesława i Skałki). W skorygowanej nieco nauce o metempsychozie znalazł poeta (od Achilleidy) rozwiązanie zagadki śmierci i życia, wogóle bytu.

Tragedja grecka z trzema jednościami, a nadto Przeznaczeniem, winą i karą, Nietzscheańskie pojmowanie jej poczęcia z ducha muzyki, wypromieniowywania wizji chóru na scenę (zmodyfikowane pojęciem dramatu imaginacyjnego w rodzaju Dziadów) i jednoczenia złamanej

[1]) Tamże.

jednostki z prabytem, Schuré'owska teorja o dramacie muzykalnym Wagnera, istocie duszy i metempsychozie, — to poza Mickiewiczowską teorją o dramacie słowiańskim zasadnicze określniki całej twórczości dramatycznej Wyspiańskiego, określniki tak przez niego zassymilowane, że stały się wyrazem jego najbardziej własnych pojęć o poezji i życiu.

ROZDZIAŁ V.

Z DUCHA MUZYKI.

Libretto Danaidy. Daniel. Ὕβρις Baltazara. Zwycięstwo poezji. Wanda i Legenda. Elementy Wagnerowskie. Hypoteza Legendy. Epizody. Wina Kraka. Fatalny miecz. Analogja z Fenicjankami Eurypidesa. Krak filozofuje o śmierci. Czar Wisły. Porwanie Kraka. Tarcza Homerycka. Samobójstwo Ritgera. Rewizja Legendy. Nowe winy Kraka i Wandy. *Genius loci* zastąpiony Chochołem.

Badacz Antyku Wyspiańskiego musi żałować zaginięcia libretta na temat starożytny, napisanego w Paryżu w r. 1891 dla Opieńskiego, który miał dla niego skomponować muzykę[1]). Mamy tylko wiadomość o tytule Danaidy (list. do H. Opieńskiego z 27-go października 1891). Trudno dziś określić ujęcie konfliktu tragicznego w tekście na ten temat. Ajschylos (w Hiketides) przedstawił Danaidy w chwili, gdy u króla argiwskiego szukają wraz z ojcem, Danaosem, schronienia i obrony przed pościgiem braci stryjecznych, synów króla Ajgyptosa, chcących je porwać za żony. Pełne trwogi błagania o litość wypełniają tę najbardziej liryczną, najmniej dramatyczną tragedję attycką. Czy Wyspiański wstąpił w ślady Ajschylosa, czy też przedstawił samo przymusowe zamążpójście, zakończone pierwszej nocy wymordowaniem mężów przez panny młode, czy wreszcie zstąpił aż do podziemia, by ukazać karę Danaid,

---

[1]) Ob. H. Opieński, *Jego harfa muzyczna*, Nowa Gazeta, 1907, nr. 352.

czerpiących sitami wodę do beczki bez dna — trudno rozstrzygnąć, a bez rozstrzygnięcia trudno coś powiedzieć o artystycznych tendencjach owego utworu.

O formie zaginionego libretta możemy snuć pewne domysły na podstawie zachowanego ‚Daniela', pochodzącego z lipca 1893. Otóż ta forma ‚Daniela' w kompozycji i wierszowaniu nie odbiega zupełnie od konwencjonalnego szablonu libretta starych oper. Do dramatycznego przedstawienia historji Baltazara pociągnął poetę może jaskrawy moment ὕβρις, kulminujący w piciu ze świętych puharów żydowskich i wyzwaniu: „Los silny jest, — alem ja silniejszy, niż losu siła, — silniejszy, niźli bóg, — jeżeli był kiedy bóg — cha, cha, cha!..." Bezpośrednio potem wśród gromów i błyskawic pisze na ścianie tajemnicza ręka wyrazy, które odczytać potrafi tylko — Daniel. Wyciągnięty z ciemnicy prorok wita światło słoneczne w słowach raczej greckich niż żydowskich, nazywając słońce bogiem potężnym. A kiedy odczytał złowrogie wyrazy, stwierdza straszne wrażenie odkrycia prawdy: „W tej trwodze dzieje wasze — śmierci mróz ścina wam krew". Kara za zuchwalstwo dosięgnąć go nie może bo, „ja nie jestem jak tylko fantazją — ja nie jestem jak tylko poezją... ale za mną przyjdzie moc — poczęta z moich słów, — moc, co pokruszy pęta,—co państwo wskrzesi znów". Jest to odpowiedź na program trzech mocarzy (Baltazara i dwóch jego sąsiadów), którzy zapowiadają państwo, żyjące tylko rozumem: „Ludu krocie... zapomną marzyć, zapomną śnić — fantazji złudne obrazy"; będą pracować „a nie ze łzami w oczach patrzeć na ojców grób". Rozkaz mocarzy: „Poezjo precz! — Wypędźcie poetów!" nie znalazł posłuchu u „synów podbitego kraju", którzy w Danielu uznali swego proroka, swego króla Ducha i czekać chcą na zapowiedziane przez niego pokruszenie pęt. Biblijna historja przechodzi w alegorję historji polskiej porozbiorowej, a choć ta alegorja w wielu szczegółach aż nadto była widoczna, poeta podkreślił ją w sposób, bu-

rzący wszelką iluzję dramatyczną, w scenie, gdy Daniel ‚demaskuje się‘ jako symbol poezji.

‚Daniel‘ jest udramatyzowaniem jednego momentu, uczty Baltazara. Podobnie trwożliwie obserwuje poeta trzy jedności w ‚Legendzie‘, napisanej na podstawie swego paryskiego libretta pt. ‚Wanda‘ i wydanej w Krakowie w r. 1897, a więc po okresie Homeryckim. ‚Legenda‘ ma także charakter libretta, choć pojętego już jako samoistne dzieło, poczęte z ducha muzyki i muzyką tą przesycone. Możnaby ją wprawdzie stonować i poza temi licznemi partjami, które są śpiewem, ale to dla zupełności wrażenia nie jest konieczne: muzyka pobrzmiewa i w słowach dialogu — lirycznego. Tę różnicę w stylu i w koncepcji ‚Legendy‘ od ‚Danjela‘ tłumaczyć należy, zdaje się, wpływem tekstów Wagnera[1]), wydawanych przed partyturami jako samoistne poezje. Prawda, że źródłem poezji w ‚Legendzie‘ jest podwawelska Wisła, szepcąca przedziwnie o dalekich wiekach i głębokich tajemnicach; prawda, że związane z Wisłą i Wawelem podania tak dominowały w wyobraźni poety nad wszystkiemi innemi, że je nazwał ‚Legendą‘ *par excellence*, nie dodając ‚o Krakusie i Wandzie‘, ale zaprzeczyć się nie da, że użycie za dekorację aktu drugiego — dna Wisły i światła pod wodą błękitnego - mieniącego i ożywienie go akcją rusałek i wodników ułatwione było precedensem Wagnerowskiego ‚Rheingold‘. Dyrekcja, rozporządzająca dekoracją i maszynami do jego ‚Vorspiel‘ (na dnie Renu) może też wystawić ‚dno Wisły‘. Śpiewy dziewek wiejskich, ubierających prom we wieńce, mają rytmikę pieśni ludowych (dajno-nò, dajno-nò — gębusie — dzieucho młoda), a ta rytmika przenosi się i na pieśni osób fantastycznych, ale znowu bez rytmów cór Renu trudnoby objaśnić predylekcję poety do tych krótkich

[1]) Widział to już A. Niemojewski (St. Wysp., Warszawa, 1903, str. 18), zaznaczył J. Kotarbiński (Pogrobowiec romantyzmu, Warszawa 1909, str. 44) i J. Flach w swem studjum o Wyspiańskim (Brody, West, 1908, str. 24).

wierszy od trój- do pięcio-zgłoskowych, które panują zarówno w dialogu jak śpiewach obu aktów.

Wątek legendowy był dość nikły: Wanda, chcąc odwrócić grożące po śmierci ojca, Kraka, Wawelowi niebezpieczeństwo, ofiarowała się bogini Żywi[1]), aby przez swą śmierć okupić zwycięstwo swoich. — Ten wątek udramatyzowany jest w ten sposób, że akt pierwszy przedstawia starego Kraka, umierającego z trwogą o przyszłość grodu, do którego już dobijają się nieprzyjaciele. Synowie dawno zginęli, córka nie czuje w sobie mocy, by „starczyć za syny". Więc „niech Wawel leci w gruzy, — niech się gród Kraka dumny burzy, — gdy mrze Król-Krak, ostatni Wój — i niema komu pójść na bój". W rozpaczy król kona, wrogowie już wdzierają się do zamku. W największem niebezpieczeństwie rzuca gęślarz-wesołek, mianem Śmiech (osoba konkretna, bynajmniej nie fantastyczna), Wandzie słowa, że najeźdźcę odpędzić i zwłoki króla przed nim uratować zdołałby ten, „ktoby się Żywi przysiągł cały". Jeśli się taki nie znajdzie, to nieprzyjaciele wnet wyrąbią bramę i zabiorą Wandę, „jak swoją własną". Wanda wie, jaki los czeka ją w niewoli: musiałaby swego pana „lubić". To wpływa na jej postanowienie: ofiarowuje się bogini — i natychmiast burza z piorunami i ulewą odpędza najezdników. Wanda, siedząc u zwłok ojca, żali się Wiśle i księżycowi na swój los i usypia. Podczas gdy śpi, przychodzą boginki i bożkowie wiślani po zwłoki króla; córce kładą na włosy kwiat krasy, który jej zapewnia zwycięstwo, byleby pamiętała, że spełniwszy swe zadanie, ma przyjść na dno Wisły.

Ta cała scena jest niby senną wizją Wandy, która przebudziwszy się, czuje w sobie dziwną moc, zbroi się

[1]) Mitologję Słowiańską „Legendy" objaśnia K. Wróblewski, Legenda Wyspiańskiego, Lwów 1909, str. 18 nn. — Przemysław Mączewski (Pam. liter. IX 1910 str. 605) twierdzi, że Krak i Wanda mają charakter pół-bogów chtonicznych dawnych Wiślan i personifikują elementarne zjawiska przyrody, on Zimę, ona Wiosnę, wzięte jako symbole chwili przełomowej w życiu narodu.

i wzywa poddanych do ścigania nieprzyjaciół. Guślarz Łopuch radzi królewnie zrzucić kwiat-krasy, kwiat-śmierci, ale ona przypomniała już sobie swą ofiarę i idzie po zwycięstwo. — Odgłosy tego zwycięstwa dochodzą rankiem do śpiącego na dnie Wisły[1]) Kraka. Starzec słyszy okrzyki na cześć zwycięskiego króla młodego, widzi w nim swoją młodość, chciałby biec, przycisnąć go do piersi. Nagle dowiaduje się, że zwycięskim wodzem jest jego własna córka — wspomagana czarami. Przeprawia się ona właśnie na promie przez Wisłę; Śmiech ofiarowuje jej imieniem ludu godność królewską, lud aklamuje, uradowana Wanda każe jechać do grodu, gdy Rusałki wzywają ją w imię ślubów i w imię ojca — do głębi. Napróżno Łopuch wzywa do szybszego wiosłowania: potwory łamią wiosła, łomocą promem. Wanda przypomniała sobie znów o ślubie, złożonym Żywi. Więc gdy jej ludzie opuścili tonący prom, ona zstępuje na dno Wisły do ojca, o którego sławie śpiewają fale Wisły.

Tak ukształtowaną fabułę o poświęceniu się Wandy rozszerzył poeta kilku epizodami: Wagnerowskie zaloty Albericha do cór Renu (z początku Rheingold) odbiły się na wstępnej scenie drugiego aktu, gdzie Wilkołak obietnicami pragnie ściągnąć do wody jednę z dziewek, zajętych ubieraniem promu we wieńce. Prom ten ma służyć dla królewny, wracającej z bitwy; przez takie umotywowanie łączy się ten epizod z samą akcją. Nie bez znaczenia jest też ostrzeżenie dziewcząt, by nie „igrać, żartować z czarami“: Wanda dla zdobycia czarownego wianka wdała się w stosunki z siłami nadprzyrodzonemi, z czarami i dlatego musi zginąć. — Epizodem jest także druga scena drugiego aktu o Rudawiance, unoszonej falami wraz z dwojgiem małych dzieci. Faktyczną jego treścią jest wpływanie Rudawy do Wisły. Z akcją połączył go poeta w ten sposób, że Rudawiankę uczynił zwiastunką bitwy nad brzegami Rudawy:

[1]) Pod Wawelem, więc jedność miejsca zachowana.

„przez to ino uciekła, — bo krew piekła, paliła — pod wodą". Dzieci Rudawianki, przytulone przez Wiślanki, mają na drugi dzień być wysadzone na brzeg do sitowia. Tam znajdzie je jaka dziewczyna „pokocha — i jak swoje do domu poniesie... rycerz z niego urośnie".

Między ludźmi żyją zatem i jakieś dzieci Nimf wodnych, jak powiedziałby Grek. Czy początek swój zawdzięczają związkom boginek ze śmiertelnymi mężami, jak syn Tetydy i Peleusa, o tem poeta nie wspomina. Ale zapowiedź losu znajdy („rycerz z niego wyrośnie") wskazywałaby, że miał przed oczyma Achillesa. Że taką znajdą jest Wanda, o tem dowiadujemy się z ballady Śmiecha: „Tyś jest rusalna, wodna — o ciebie się upomni — woda". W tych słowach jest może echo mitologicznej erudycji, że Wanda identyczna jest z Wodą i jako taka jest uosobieniem samej Wisły, — a zarazem pomost między ofiarowaniem się Żywi „pani ziemi krasnolicej", a tradycyjnem wskoczeniem do wody. By to spełnienie ślubu łączyło się z bóstwem Żywi, każe poeta tej świetlanej bogini złotej, słonecznej, której „się płonią sosny zorzą", której „się kwiaty wonne mnożą", mieszkać na dnie Wisły w otoczeniu Rusałek, jak jakiej Amfitrycie, choć istota jej odpowiada raczej *Venus genitrix.* — Znajda, wszedłszy w rodzinę Kraka, przyniosła jej nieszczęście. Synowie Kraka uważali ją za swoją siostrę (którą była rzeczywiście, bo Krak był kochankiem Wodnicy wiślany), zapłonęli do niej „niegodną" miłością, a że ona jednemu „była rada, miłośna", a drugiemu „ust broniła", wzgardzony zabił mieczem brata. Miecz ten Wanda ukryła pod kożuchem i zabiła nim mordercę.

Taka jest treść pierwszej ballady, śpiewanej na przemian przez Łopucha i Śmiecha umierającemu Krakowi. Ten woła: „Syny moje, to moja kara — i los mój zgubny, szczęście poszargane — we krwi". Nie dowiadujemy się jednak, zaco go ta kara spotkała. Można się domyślać, że za zabicie smoka (Żmija), który według wyjaśnienia poety

był jego — ojcem. Bo Żmij mści się: w drugiej balladzie słyszymy, że chłop (Krak I) chciał zabrać smokowi z pod kamienia klejnoty dla krasawicy, ale znalazł tylko miecz z koralową głowicą, który poszedł ostrzyć o skały, „aż będzie ostro siec". Jest to ten sam miecz, którym w pierwszej balladzie młodszy syn Kraka zabija starszego.

Tak obie ballady pierwszego aktu wznoszą nad rodziną Kraka jakieś przeznaczenie, grożące zagładą całej rodzinie. Bo i Wanda dlatego tylko musi się uciec do czarów dla okupienia zwycięstwa, że dawne zbrodnie odbierają jej moc: zamiast na wezwanie ojca stanąć na czele wojów, ona popada w omdlałość, chce „płakać, jęczeć... jękami, płaczem dźwięczeć". W ten sposób zamyka się hipoteza legendy, to jest suma zdarzeń, na których opiera się akcja sceniczna. A że ta akcja i bez tego rozszerzenia takiem samem potoczyłaby się łożem, jakie jej wyznaczyła tradycja, wolno się zapytać, dlaczego poeta skonstruował ową hipotezę i jakich na to użył materjałów? Odpowiedziano[1]), że „poeta, zapatrzony w klasyczny dramat, w inceście widział poetycki motyw". Ależ incestu poeta bynajmniej nie akcentuje. Chodzi mu o jakiś miecz, ukradziony Żmijowi i użyty przez posiadacza do zamordowania brata, a przez mścicielkę ukochanego do zamordowania mordercy. W tym mieczu tkwi fatalność. I gdyby nie tradycja o wskoczeniu Wandy do Wisły, ten sam miecz położyłby kres życiu mścicielki. W tradycyjnem ukształtowaniu akcji miecz ów nie odgrywa żadnej roli, a jest tylko wyrazem Fatum, ciążącego nad rodziną Kraka, rodziną ginącą. Dla skonstruowania tego Fatum wprowadził poeta obie ballady, choć przez to nie stworzył bynajmniej tragedji fatalistycznej. Ale miał taki zamiar.

Na ten zamiar wpłynęły może wspomnienia z lektury ‚Fenicjanek' Eurypidesa[2]). Tragedja ta przedstawia speł-

[1]) J. Flach, str. 50.

[2]) Prof. Z. Jachimecki (Głos Narodu z 12. sierpnia 1916) wolałby i tu widzieć motywy z ‚Pierścienia Nibelunga', ale to tylko dlatego, że Wagnera zna, a Eurypidesa nie i nie chce wierzyć, że go znał Wyspiański.

nienie się przeznaczenia na rodzinie Edypa, sprowadzone przez bratobójczą walkę synów Edypa. Nim do niej przyszło, zapytuje Kreon wieszcza Tejrezjasza, w jakiby sposób można z katastrofy rodzinnej ocalić przynajmniej sam gród Kadmosa, Teby. Tejrezjasz wzdraga się przed wypowiedzeniem rady, ale przyciśnięty obwieszcza, że Teby możnaby uratować, gdyby syn Kreona, Menojkeus, poświęcił swe życie. Na miasto gniewa się mianowicie Ares, któremu świętego smoka, strzegącego źródła Dirke, zabił był niegdyś Kadmos, założyciel Teb. Przebłagać Aresa mogłaby tylko krew ostatniego potomka Kadmosa (Menojkeusa), wylana na miejscu pierwszej zbrodni. Kreon gotów poświęcić własne życie, byleby uratować syna, którego natychmiast wyprawia z miasta. Syn na pozór zgadza się na ucieczkę, by natychmiast po odejściu ojca objawić chórowi swe postanowienie ofiarowania się za ojczyznę: „Idę i z najwyższych murów miasta rzucę się na ofiarę w głębokie legowisko smoka, wskazane przez wieszczka". Jakoż ta ofiara zapewnia Tebanom zwycięstwo.

Komponując dramat o tradycyjnem poświęceniu się Wandy za ojczyznę, przypomniał sobie poeta, jak się zdaje, opracowanie podobnego motywu przez Eurypidesa. A że i protoplasta rodu tebańskiego, Kadmos, był, jak Krak, zabójcą smoka, miał widocznie zamiar ofiarę Wandy, ostatniej z rodu, połączyć przyczynowo z owem zabiciem smoka i z śmiertelną walką jej braci. Prawdopodobnie jednak drugi akt ‚Legendy' był owem librettem o Wandzie, napisanem już w Paryżu. Gdy więc rozszerzał je hipotezą ballad z aktu pierwszego, nie pogodził nowego uzasadnienia z gotowem już, opartem na tradycji, rozwiązaniem. Hipoteza pozostała w utworze czemś obcem. I właśnie z powodu jej nieorganiczności wolno dopatrywać się w niej obcych podniet, a te, jak wykazaliśmy, mógł poeta znaleźć w ‚Fenicjankach' Eurypidesa.

Jeśli rozszerzona hipoteza ‚Legendy' przypomina teatr grecki, to nie mniej po grecku zachowuje się umiera-

jący Krak, gdy, jak jaki Sokrates, filozofuje o losach duszy po śmierci: wie on, że „w każdem ciele — duch się plącze taki, — co choć umiera ciało — wiekiem zmięte, to ten, zostaje". Interlokutor Łopuch identyfikuje tego ducha z ‚lichem', żyjącym tak samo w każdym robaku i w drzewie każdem. Wtedy Krak chciałby wiedzieć, czy w nim „godniejsze... licho siedzi, — niż w tych co marni są". Podobno Kneziowie inną mają marę w sobie niż motłoch. Więc jako król będzie „pono" po śmierci chadzał w świetności, mając marę ogromną, śliczną jak dziwadło, jak jaki wyrwidąb. Łopuch nie uznaje tej różnicy duchów. Matka ziemia jednako traktuje swe dzieci; z prochu, gliny ich wydała, w to też powrócą. Tylko zazdrość, pycha każe jednym wynosić się nad drugich, tak jak motyle chełpią się swą krasą, choć i one są tylko czczemi robakami. — Nie chce tej mądrości „przemądrej" zrozumieć Krak: wysuwa teraz naprzód wiarę w metempsychozę, by odrzucić przypuszczenie, jakoby duch jego miał wejść w nietoperza, w żmiję, w puhacza, lub wronę za karę, spowodowaną pychą, która z prostego oracza zrobiła bitnego kniazia[1]). Jakkolwiek bądź, drży „przed tem, co się zacznie, — gdy się to skończy, na co patrzy jeszcze". W majaczeniach znajduje potwierdzenie pierwszego przypuszczenia, że, choć chłop z pochodzenia, ma w sobie ducha takiego tęgiego, jak witezie. Ale nie wie jeszcze, „gdzie to po zgonie idzie ludzka mara". Odpowiada mu teraz Śmiech, „że na pole płaczu lub pole wesela". Ponieważ Krak poza Wawelem i Wisłą niema nic bliskiego, nie chciałby iść nigdzie dalej. Nie jest on ani do płaczu ani do wesela. Gdzie więc pójdzie jego dusza? Śmiech uspokaja go podaniem Ranów (z Rugji), że nie wszystkie dusze idą na pola nieznane, dalekie: Krak za wiele kocha zamek i Wisłę, żeby mógł gdziekolwiek indziej oderwać od nich duszę. One go więc uwiężą, bo jest tak samo przez nie kochany, jako je miłe ma w sercu. Jakoż toby

[1]) W tem Śmiech widzi — *ὕβρις* Powodzenie Kraka, usadowienie się w zamku sprowadziło na niego teraz wrogów.

była korona szczęścia Kraka, gdyby jak mara leżał na dnie wody, jako stróż zamku i grodu.

Podanie Ranów, głoszone przez Śmiecha, niebawem się sprawdza: po zwłoki króla przychodzą bożki wiślane, stroją je wspaniale i niosą na dno Wisły „w pałac kryształowy, — kędy się żywe cuda śnią". Przebudzonemu tam rankiem tłumaczy rusał — metafizykę czasu. Zdaje mu się wprawdzie, że już wieki tam śpi, że fale wypadków nad nim płynęły, ale to jest złudzenie. Bo kto śpi pod wodą „dla tego czas i wiek i dnie — mijają jednym tchem — we śnie — i wszystko czuje — wszystko wie — co było, będzie, stanie się, — gdy choć przez chwilę — mrzy". Dzięki tej właściwości podwodnego czasu obraz opustoszałego po śmierci króla zamku, odmalowany przez Wodnika, jest obrazem — dzisiejszym, a przepowiednia króla o przeminięciu wszystkiego złego i o lepszej przyszłości, to zapowiedź przyszłości — naszej. Narazie, czar tych głębin, gdzie Krak leży, czar Wisły „zostanie wieki niewidzialny". Tam go będą potomni szukać sercem, a gdy ich serce skarb pod tonią najdzie — „miłośnie pocznie pukać w piersi", obejmie miłością kwiaty chwastów, skały i śpiewając zapłacze, aż i łzy się wypłaczą, a czar zawładnie i górą i ponad skałą zanuci pieśń żywą, — pieśń zmartwychwstania króla zamku.

Ten widok zamku bez królów, ta zapowiedź, że czar na długo zatonie, ale kiedyś się znowu wynurzy, to nie przygodne aluzje polityczne utworu, ale głębsza symbolika, należąca do samej koncepcji Legendy. Król, co wzniósł ów zamek, jego córka, która się poświęciła dla jego ocalenia, wrócili po śmierci do podzamkowej przyrody, do Wisły i żyją w niej; a fale Wisły szepcą nietylko o ich sławie, ale i o mocy czaru, który może przeszłość znów powołać do życia.

Koniec Kraka, porwanie jego przez bożków na dno Wisły, gdzie odtąd żyje, jako strażnik zamku i grodu, przedstawione jest w myśl greckich wierzeń o porywaniu

(Entrückung) ulubieńców bogów do dalekich krajów: tak Achilles przeniesiony został na wyspę Leuke, gdzie odbierał cześć bohaterską. Czy do Wyspiańskiego doszły jakie echa Rohdego ‚Psyche‘, gdzie owo porywanie ze świata przedstawione jest jako jedyny sposób zapewnienia bohaterom nieśmiertelności, nie wiemy. To pewna, że Krak odrzuca marny żywot lichych mar, błąkających się po śmierci (jak w Homerowym Hadesie), nie godzi się na wędrówkę dusz ani na klasyczne pole płaczu i pole wesela, a cieszy się z tego porwania na dno Wisły. — Poza tą klasyczną koncepcją znajdujemy w Legendzie jeszcze dwa starożytne motywy: Śmiech podaje Wandzie „szczyt — ze siedmiu byczych skór — skowany gwoździami żelaznemi“, bez względu na to, czy królewna uniesie tę tarczę godną Homerowego Ajasa. Ajasa Sofoklesowego koniec przenosi poeta na Ritgera. Ten w rozpaczy, złości, że chamy biją jego żołnierzy, „wbił miecz w ziem — krwią spłukaną — zerwał z ostrza tuleją, — piersią nagą na ostrze się zwalił“. Jak na legendę słowiańską, to greczyzny dosyć.

W drugiem opracowaniu, wydanem w r. 1904, skoncentrował poeta całą akcję na Wandzie, przedstawiając sytuację tuż po śmierci Kraka. Jego więc filozofowania o życiu pozagrobowem odpadły. Wśród ostatecznej walki o gród Wanda (za radą Śmiecha), której „w sługę“ i „na hańbę“ żądają nieprzyjaciele, zaraz na początku poświęca się Żywi. Z modlitwy, zwróconej przez nią do bogini, dowiadujemy się, że klęski spadają na kraj i rodzinę króla z powodu gniewu Żywi, obrażonej o to, że Krak „ofiar *jej* przeczył, zabijał święte gady, krwawym ołtarzom *jej* złorzeczył, wycinał święte sady“.

Tu zupełnie widoczny jest motyw z dziewiątej księgi Iljady, gdzie jest mowa o złowrogim dziku, zesłanym na kraj Ojneusza przez boginię, zagniewaną o pominięcie jej przy ofierze, skombinowany ze wspomnianym motywem z Fenicjanek Eurypidesa o zabiciu świętego gada (smoka). Tuż po ślubie zwycięska walka, po niej przygotowania

do pogrzebu króla: na stosie wraz z królem spłonie i córka (aby spełnić ślub Żywi). Poświęciła się za lud, „by klątwę zdjąć ciążącą", a ta klątwa pochodzi stąd, że ją, „wodnej dziewki dziecko" wzięto wodnej sile. Przez mściwy gniew bogini spadło na kraj tyle klęsk, na nią los bratobójczyni bratobójcy — w niej zakochanego. Mimo zupełnej wyrazistości tych wyznań, Śmiech i Łopuch powtarzają ich treść w dwu balladach, wziętych z pierwszej redakcji, a nadto dodają balladę trzecią o Wiślanie, córce króla wód, która z rozkazu ojca ostrzyła na stokach Wawelu miecz i przy tej sposobności spotykała się z rycerzem na zamku. Niewątpliwie to matka Wandy, uwiedziona przez Krakusa II. Prosta dotąd akcja łamie się nagle przez to, że Wanda, korzystając z uśnięcia grajków, — chciałaby ujść i przed ślubowaną ofiarą i przed spaleniem na stosie: tak jej się uśmiecha życie, wesele. Nim się jednak zdobyła na ucieczkę, znużona zasypia, oczywiście poto, żeby poeta mógł przecież jeszcze wprowadzić Krakusa, — na chwilę budzącego się ze snu śmiertelnego; żeby mógł użyć wagnerowskiego motywu trzech Norn (z prologu ‚Götterdämmerung'), rozpamiętywających z królem jego życie, teraz jeszcze raz przecięte; żeby wreszcie mógł ludowy zwyczaj wrzucania do wody lalki, symbolizującej zimę, połączyć z krakowskim lajkonikiem i rolę lalki kazać grać martwemu Krakowi, jako karę bądź za to, że odmawiał wodnikom ofiar, zabijał węże, bądź, że na starość „wziął niemocy grzech".

Po tych epizodach ze snu Wandy akcja wraca znów do niej w sposób, jak gdyby i poeta i ona zapomnieli i o pierwszym ślubie i o chęci uwolnienia się od ofiary. Wodnice dają śpiącej Wandzie koronę wiślaną, znamię śmierci. I po raz drugi czuje królewna w sobie moc, bierze na się ogromną zbroję ojca i rusza na bój. — Nim wróci, Krak tuła się wśród nadbrzeżnych wiklin, jako martwica, póki go lud nie wrzuci do wody, nazywając go chochołem, przedstawiającym króla zimy. Zachowanie się i postępowanie Wandy

jest przeważnie takie samo, jak w opracowaniu pierwszem: miarodajny jest dla niej tylko ślub, złożony Żywi. Od niej ma swój czarodziejski wianek mocy i śmierci. Nie rozstanie się z nim, mimo próśb Łopucha, mimo gróźb ludu, zagrożonego powodzią ze strony Wisły, domagającej się swej własności. Mieczem broni swego wieńca i odpływa na promie na śmierć. Goni ją chochoł, póki się prom nie rozbije. — W lirycznym epilogu opowiada poeta, że woda wyrzuciła jej ciało, a lud uczcił je pogrzebem i mogiłą: „żeś z hańby była ocalona — i żeś zwycięska nad nim stała — wieczystą pamięć będziesz miała“. Wisła „śpiewną śpiewkę śpiewa“ dla niej, ale nie o niej; o Kraku, chochole milczy.

To pozbawienie Kraka roli strażnika zamku i grodu, to zamilczenie nadziei, związanych z czarem Wisły, to usunięcie poezji Wisły, tak ważnej dla pierwszej Legendy, jest wyrazem przemiany, która się dokonała w poecie „Wesela“. „Wesele“ weszło w drugie opracowanie Legendy i zamieniło historycznego „Genjusza miejsca“ na — chochoła.

ROZDZIAŁ VI.

TRAGEDJE ANTYCZNE.

Źródłem Meleagra Homer i Owidjusz. Ślady Swinburne'a i Faleńskiego. Analiza motywów. Niejasności. Stopień antyczności. Motywy klasyczne. Winy osób. Scena Maeterlinkowska. Chór. Posłańcy. Styl epicki. Papierowe opisy psychologiczne. Mieszanina rytmów i prozy. Maeterlinkowskie powtarzania. Uniknięcie archeologji. Dekoracja konwencjonalna. — Druga tragedja (Protesilas i Laodamja) z Homera. Uzupełnienie fabuły z mitologji. Analiza akcji. Sen i Zmora z Homera. Nieklasyczna Nuda. Laodamja monodramem, mimem. Scena czarów z Odyssei. Aojdos z Odyssei. Szafarka. Piastun. Rzekomo grecka żądza życia. Archeologja w stroju i biżuterjach. Epickie opisy. Antyk we współczesnej Francji. — Klątwa zbudowana ze starych wierzeń. Czar deszczowy. Winy osób. Zbytnie motywowanie. Niekonsekwencje. Motyw z Edypa króla. Antygona. — Tragedja karczemna (Sędziowie). Potęga ciemnoty Tołstoja.

Pierwsza ‚Legenda' zamyka cykl librett paryskich, nietylko poczętych z ducha muzyki, ale wprost do śpiewu i recytacji przeznaczonych. Wprowadzone do umotywowania jej fabuły greckie wątki świadczą o ówczesnem zajęciu się poety tragedją grecką. To zajęcie się wydało ‚Meleagra', zaczętego w Paryżu, a wykończonego w Krakowie w marcu 1897, a więc w czasie studjów nad Iljadą. Dlatego wolno przypuszczać, że na wybór tematu wpłynęło opowiadanie Fojniksa (Il. 9, 533 nn) o strasznym dziku zesłanym przez Artemidę na kraj Ojneusza za karę, że król pominął boginię przy ofiarach, o zabiciu potwora przez królewicza Meleagra, o wojnie, wybuchłej o głowę dzika między poddanymi Ojneusza, Etolami a Kuretami, o gniewie Meleagra

przeciw matce, która dotknięta zamordowaniem swego brata przez pogromcę dzika, przeklęła syna, błagając podziemne potęgi o śmierć dla niego; a wściekła Erynja słuchała jej. — Fojniks streszcza tylko dorywczo podanie, które w obszernem umotywowaniu i z wprowadzeniem Atalanty czytał Wyspiański u Owidjusza (Met. VIII 270 do 546), lub w jakimś francuskim podręczniku mitologicznym, który parafrazował redakcję Owidjusza. Stąd zgodność w opisie spustoszeń, sprawianych przez dzika, w zasiewach, winnicach, oliwnikach, oborach, opisie, zakończonym wzmianką o ucieczce wieśniaków; stąd połączenie przygotowań do ofiary Altei ze spotkaniem niesionych właśnie zwłok braci, bezpośrednie jęki i zamiana strojnych szat na żałobne; stąd wreszcie samobójstwo zrozpaczonej Altei. Owidjusz dostarczył poecie tylko mitu. Z niego zatrzymał poeta osoby i ich losy, podczas gdy charaktery, psychologję, motywy sam wymyślił, postępując z danym mitem tak samo, jak tragicy starożytni ze swoimi. — Pewne szczegóły w wyposażeniu akcji są u Wyspiańskiego identyczne z innowacjami, wymysłami Swinburne'a (Atalanta w Kalydonie) i Faleńskiego (Althea). By nie uciekać się do hipotezy, że Wyspiański po raz drugi wymyślił te indywidualne osobliwości swych poprzedników, przyjmiemy raczej, że ich czytał (Swinburne'a po francusku), a przeczytawszy, świadomie unikał dróg przez nich wskazanych, tylko w drobnych szczegółach ulegając reminiscencji. Te szczegóły podajemy w przypisach do analizy[1]) akcji, która nam pokaże, o ile wymysły poety odbiegają od tradycji starożytnej i jakie z nich widnieją intencje, a zarazem uzmysłowi budowę utworu.

I. Chór stwierdza zawinienie króla wobec Diany, pominiętej w ofiarach, i słuszny gniew bogini. — Zesłała ona na kraj strasznego dzika, który niszczy plony pól, winnic

[1]) Uwydatnia ona tylko związek motywów. Piękną impresję treści daje A. Niemojewski (j. w.), str. 24 nn.

i ogrodów, zagraża bydłu, popłoch sieje między ludźmi[1]). Zamiast przebłagać boginię ofiarami, syn królewski poszedł upolować wysłannika jej gniewu, co może sprowadzić dalsze nieszczęścia i na niego i na całą rodzinę, — jakkolwiek sama chęć ocalenia siedziby ojca i sąsiadów przed potworem jest szlachetna. Pomaga mu w polowaniu ulubienica Diany[2]), Atalante, pomagają mu najcelniejsi bohaterzy[3]), więc może powstrzymają nieszczęście od progów królewskich. — Nie można jednak przewidzieć przyszłości. Serce dręczy niepokój o los ukochanych. — Już cały dzień czeka chór na wiadomości z polowania, będzie czekał i część nocy. — A noc już zapadła, nad czarnym lasem błyska srebrny sierp Diany. — Ten widok wyrywa z piersi chóru modlitwę na jej cześć[4]). — Wóz Diany wpływa na niebo, wiodąc rój gwiazd. Chór milknie, by słuchać gwaru wieczornego.

Tu we formie informacji scenicznej podany opis „koncertu letniego na wsi", opis godny owego, który czytamy na początku ósmej księgi Pana Tadeusza. Chór przysłuchuje się, zasiadłszy na stopniach pałacu.

1. Z pałacu wychodzi para królewska (Ojneusz i Althea) i zasiada na krzesłach pod kolumnadą. Prawdopodobnie i oni wyszli niejako naprzeciw wiadomościom o polo-

---

[1]) Owidjusz, Met. VIII. 290 nn: I. Is modo crescentes segetes proculcat in herba, — nunc matura metit fleturi vota coloni, — et Cererem in spicis intercipit; area frustra — et frustra expectant promissas hordea messes. II. Sternuntur gravidi longo cum palmite fetus — bacaque cum ramis semper frondentis olivae. III. Saevit et in pecudes; non has pastorve canesve, — non armenta truces possunt defendere tauri. IV. Diffugiunt populi, nec se nisi moenibus urbis — esse putant tutos.

[2]) Ten szczegół wprowadził do fabuły Swinburne.

[3]) Bezpośrednio po opisie spustoszeń mówi Owidjusz o przedsięwzięciu Meleagra i wymienia uczestników polowania — tak samo jak chór Wyspiańskiego. Ten ze względu na późniejszą scenę odjazdu bohaterów nie wszystkich przytacza, a antonomazje Owidjusza rozwiązuje: Więc zamiast Actoridae pares wymienia Kastora z Polluksem, zamiast Penelopes socer Laertesa.

[4]) I Faleńskiego Althea zaczyna się o zachodzie słońca, drugi chór wita wschodzący księżyc („Zelenę").

waniu, choć o tem nic nie słyszymy. Cała uwaga królowej skupia się na wyniesionej z pałacu skrzyni, mieszczącej w sobie przedmiot jej troski i obawy. Te uczucia potęgują się w niej od ubiegłej nocy. Wie, że źródło ich leży w przesądzie, ale tego nie potrafi stłumić logicznem rozumowaniem. Niepokoi ją sen, a raczej powtórzenie się snu z przed laty dwudziestu[1]). Wtedy w siódmą noc po urodzeniu się Meleagra widziała we śnie nad kołyską dziecka trzy Parki[2]), które obwieściły, że malec nie będzie żył dłużej, niż głównia, płonąca właśnie na ognisku, żarzyć się będzie. Matka zerwała się z łoża, wyjęła z ogniska głównię, zagasiła ją w wodzie i schowała do owej skrzyni. Dziecię chowało się dobrze, syn wyrósłszy, jest dziś chlubą rodziców. — Król (dowiedziawszy się po latach dwudziestu o tajemnicy żony) uważa tę historję z głównią za przesąd szkodliwy, bo może odwieść ją od rozsądnych dróg myśli. Synowi nietylko nic nie grozi (to przejście jest przemilczane), ale owszem czeka go szczęście, jeśli przyjdzie mu chęć małżeństwa z towarzyszką łowów. Matka spostrzegła już, że Meleager zaczyna więcej cenić dumną dziewczynę niż rodziców i to ją odstręcza od niego[3]). Jej to wpływowi przypisuje jego niechęć względem wujów, którym tak wiele zawdzięcza. Ale ci bracia dopomogą królowej w zamiarze

[1]) Ten podwójny czy powtórzony sen wprowadził Swinburne na wzór snu Hekaby o Parysie i t. p.

[2]) Tak samo rzecz przedstawia Swinburne, ale Wyspiański idzie za Faleńskim, jak wynika z obrania terminu snu, w siódmy dzień po urodzeniu dziecka: „Siódmy dzień już trwało — Meleagra życie, gdy wpatrzona — w trzaskającą wśród ogniska żagiew, — o przyszłości jego dumam senna. — W tem w komnatę chmurne Parki weszły...“ Po scenie z żagwią maluje Althea Swinburne'a tkliwie nieporadność dziecięcia, jak u Wyspiańskiego tuż przedtem.

[3]) Ta zazdrość Althei o Atalantę jest dominującem uczuciem bohaterki Faleńskiego: „Tę wybierze, którą ja mu dam“ — głosi ona zaraz w pierwszej scenie, a dowiedziawszy się o sympatji syna do Atalanty, grozi: „Wprzód zabiję go i sama umrę“, a potem: „cały moim będąc — on mi z drugą dzielić siebie śmiał“. Wyspiański ten motyw Faleńskiego zostawił w stanie rudymentarnym i stąd pewne niejasności w słowach jego Althei.

usunięcia Atalanty. Król wie, że właściwie ich niechęć do Atalanty drażni młodzieńca, wie, że oni sami tylko chcieliby rządzić królewiczem. Matka trzyma stronę braci, Atalanty nienawidzi, a że zamiary syna budzą w niej niechęć do niego, niepokoi ją i drażni posiadanie główni, do której wiąże losy jego; jakkolwiek wie, że to przesąd[1]), ale w ten przesąd wierzy. Ojneusz teraz dopiero daje wyraz niepokojowi o polującego syna. Ten niepokój niema trwać długo, bo oto drogą od lasu bieży poseł z okrzykiem: ‚Zwycięstwo‘!

2. Chór zrywa się ze stopni pałacu i bieży naprzeciw niego, ciekawy przebiegu i wyniku łowów. Pastuch zwraca się do króla, ale ten nie pozwala mu mówić, nim nie wypocznie, nie pokrzepi się jadłem i napojem. Lubi on odwlekać wieść o szczęściu, by tem dłużej rozkoszować się wymyślonemi możliwościami. O takiem „przetrzymaniu“ szczęścia myśli i chór, skoro wobec czynów młodzieńca chce rozpamiętywać sławę dawnych bohaterów, Jazona, Tezeja... Zamiaru nie wykonywa, bo król zaczyna rozmowę z żoną, a tę radby chór słyszeć: już z pierwszego okrzyku pastucha pojął król, że łowy się udały, Diana im poszczęściła; więc teraz pogodzi się z nią zupełnie i dawną przewinę zmyje ofiarami obfitszemi, niż te, których był poniechał. Z temi ofiarami pójdzie sama królowa[2]), by Diana uspokoiła w ten spokojny wieczór jej niepokoje. Już od rana przygotowała wszystko i dziewki to przyniosą, gdy sierp Diany przystanie na sośnie na kraju lasu. Chwila ta właśnie nadeszła, korowód ofiarnic[3]) wychodzi z pałacu,

[1]) To już innowacja Wyspiańskiego, punkt wyjścia całej tendencji utworu.

[2]) Owidjusz zupełnie wyraźnie podaje jako powód ofiary zwycięstwo syna. Wyspiański, jakby suponował u widza znajomość tej wersji, lub przesadną miłość macierzyńską Althei Swinburne‘a i Faleńskiego, umotywowanie jej ofiary pomija. Tak samo u Swinburne‘a i Faleńskiego, dowiedziawszy się, że dzik zabity, rozkazuje składać ofiary dziękczynne, nim wysłucha opowieści o polowaniu.

[3]) I u Faleńskiego występuje osobny chór Althei — prócz chóru strzelców i chóru Atalanty.

za nim idzie Althea. Chór cieszy się, że jego skryte życzenia spełnione, że przebłagana Diana pocznie krajowi błogosławić. Tymczasem pastuch „obtarł gębę“ i zabiera się do opowieści. Więc jedna część chóru będzie go słuchać, druga będzie prócz tego równocześnie patrzeć na ofiarny korowód Althei.

3. O ile król na początku „przeciągał“ szczęście, odwlekając wysłuchanie posła, o tyle teraz poseł swemi „wywijaczami“ i „wykwintną“ mową odwleka wiadomość, że dzika ugodziła pierwsza Atalanta, a Meleager go dobił[1]). Więcej pastuch nie wie, bo gdy ujrzał zwierzę zabite, przybiegł z wieścią. — Chór, przysłuchujący się temu opowiadaniu, spostrzegł nagłe zatrzymanie się orszaku królowej. Nim odgadł przyczynę, już usłyszał głos: ‚nieszczęście‘, już zobaczył drugiego pastucha, biegnącego przed króla. Z przybywającym wszczyna kłótnię pierwszy poseł, zazdrosny o posiłek, drugi złorzeczy mu, że go tamten już ubiegł. Król chce obu wypędzić, ale chór radzi wysłuchać przecież i drugiego, by się może dowiedzieć, dlaczego orszak królowej wraca w popłochu. Jakoż pastuch rzeczywiście może rzecz nieco wyjaśnić: gdy wracał z lasu i przechodził koło ofiarnic, widział jak do królowej zbliżyli się jacyś ludzie z noszami, jak królowa podniosła okrycie noszy, krzyknęła ‚nieszczęście‘ i wraz z noszami zawróciła ku pałacowi. Na więcej nie czekał, bo się śpieszył z wieścią, by za nią dostać nagrodę.

4. Wiadomość się sprawdza, orszak dziewic wraca do tylnych komnat. Królowej jeszcze nie widać, chór i król słyszą tylko jej jęki ze strony ogrodu. Ojneusz błaga Diany, by powstrzymała swój gniew i nie zabierała mu syna; niech kara spadnie na niego, starca, winnego, a niech syn ma czas zaskarbić sobie łaskę bogini. Wreszcie widać Altheę. Za nią czterej ludzie niosą na marach dwie ludzkie postacie, przykryte płaszczem. Chór poznaje w niosących

[1]) Według uproszczonej wersji Owidjusza.

ludzi braci królowej, Pleksippa i Tokseja i wyraża przypuszczenie, że może padli w sprzeczce przy podziale zdobyczy, bo chyba przecież żaden z zaproszonych uczestników polowania nie odważyłby się podnieść ręki na braci królowej. Co chór przypuszczał, to król uważa za pewne: na marach leżą bracia królowej, nie jego syn. Więc by podziękować bogini za odwrócenie gniewu od jego głowy, rozkazuje na ołtarzu rozniecić ogień i palić na ofiarę wonności. W blaskach ognia ofiarnego widzi chór strasznie zmienioną twarz Althei. Rozdarła ona swój biały welon, rozpuściła włosy na znak żałoby i ślubuje Furjom zemstę na zabójców jej braci. Mąż hamuje jej bezbrzeżną namiętność, ale ona przypomina mu, że zabici mają prawo i do jego wdzięczności, bo wychowali mu starannie syna[1]). Dziwne, że ten ich nie obronił[2]), dziwne, że jeszcze nie wraca, by się cieszyć z ojcem, a z matką żałować. Radość odnosi się do pokonania dzika, choć tę zasługę dzieli młodzieniec z Atalantą. Wspomnienie jej wyrywa z ust królowej nowy potok obelg przeciw żądnej sławy i rządów dziewcze, która chce opanować jej syna. Król chciałby jej bronić, a przez to na swoją głowę ściąga teraz burzę wyrzutów niedołęstwa, gnuśności. Dopóki żyli jej bracia, oni się o wszystko starali; teraz królewska leniwość myśli gotowa znaleźć karę prędzej, niż się spodziewa. Król boi się tego wywoływania losu, tej mowy o winie i karze. Przeznaczenie przychodzi i niewołane, a gdy przyjdzie, król bez żalu ustąpi miejsca drugim.

II. 1. Chór, mimowolny świadek kłótni małżeńskiej, odwraca od niej uwagę ku ludziom, którzy przynieśli mary i mogliby coś opowiedzieć. Ale pytany o to sługa Tokseja boi się wymienić sprawcę, jako zbyt potężnego, i prosi tylko

[1]) Motyw Faleńskiego. Oni go „dzieckiem kołysali — w orlem gnieździe, aż wybujał z rąk ich w bohatera", oni go uczyli „dróg nieomylnych grotów".

[2]) Bohaterka Swinburne'a przypuszcza, że syn pomścił śmierć jej braci.

o pozwolenie zabrania ciała swego pana. Litość nad królową zamyka mu usta. Nie chce się wdawać w dzieła bogów, chciałby tylko zabrać królowej nadzieję zemsty, którą ona przywołuje na własny dom. Althea wnosi z tego, że zabójcą jest któryś z potężnych bohaterów: może Jazon, może Tezeusz...? Ale te przypuszczenia w niwecz rozbija doniesienie sługi, że i jeden i drugi właśnie odjechał, w tajemniczych słowach prosząc bogów o oszczędzenie starego króla wśród gromów, bijących w dom. Ledwie królowa wymieniła trzech innych bohaterów, jako przypuszczalnych sprawców zbrodni, aliści sługa Laertesa, a potem sługa Kastora i Polluksa — przynoszą pożegnanie od panów, odjeżdżających z podobnemi, jak dwaj pierwsi, modłami. Ojneusz widzi z przerażeniem, jak coraz mniej nadziei, Althea, jak zacieśnia się koło możliwych sprawców mordu. Oto i Piritoja sługa donosi o odjeździe pana: królowa pewna już, że te odjazdy zostają w związku z zamordowaniem jej braci, prawie pewna, że cios padł z rąk, które winę w dwójnasób cięższą czynią. Boi się dalej snuć wątek swych domysłów po pochyłości, z której może runąć „gotowa" jej szlachetność. I król czuje, że nad pałacem wisi nieszczęście, skoro pomocne orły i sokoły się rozleciały, niezatrzymane przez syna. Dlaczego? W tym kierunku nie chce dalej myśleć. Woli z królową zestawić dotychczasowe wiadomości: o trofea z polowania nie pobili się zamordowani, bo dzik przypadł zwycięzcom, Atalancie i Meleagrowi. Na innego zwierza już nie polowano, bo goniec słyszał sygnał końca polowania tuż po zabiciu dzika. Wobec połączenia tych możliwości królowa wstrzymuje straszny domysł, by ten nie złączył się z potwornem postanowieniem, już gotowem; król radzi odrzucić złowrogie myśli; oboje czują bliskie nieszczęście.

2. Przyjemniejsze obrazy widzi chór: zwycięskiego Meleagra, wracającego na rydwanie z Atalantą. Imię syna łączy się w głowie matki z osobą mordercy. Sługa Meleagra, zwiastując przybycie pana, donosi zarazem, że bohater ka-

zał czynić przygotowania do jutrzejszego wesela z Atalantą[1]). Althea, słysząc to, widzi już chwilę, gdy weselne wozy odzierać przyjdzie z róż... Próżno Ojneusz hamuje jej porywczość, wzywa do rozwagi: ona już rozważyła, już ujęła los, włożony jej w rękę przez bogów, już zburzyła w sobie wszystkie rozumy i przymusy, już zdecydowana zabić w sobie przesąd, spalić złowrogą głównię, wyrzucić syna z serca, spopielić w niem głównię miłości matczynej, długo tajonej ściśle, dójść prawdy, położyć koniec złudzeniom. Spełnienia tych urojeń, tych głupstw nie broni jej Ojneusz, zadowolony, że tej nocy królowa nic innego nie przedsięweźmie, a jutro może jej przyjdzie rozwaga. Chór popiera także odwleczenie czynu, a po mowach wstrząsających — z przyjemnością patrzyłby na zbliżającą się młodą parę, gdyby twarz Althei nie zapowiadała jakiegoś strasznego niebezpieczeństwa, gotowanego dla młodych.

3. Wreszcie wchodzą i pogromcy dzika: Meleager niezadowolony jest, że w drodze do domu, gdzie ma święcić wesele, spotkał niesionych zmarłych, ale Atalanta nie dba o złą wróżbę, grożąc podobną zagładą wszystkim, coby knowali na Meleagra zdradę i chcieli go pozbawić jego własności. Młodzieniec czuje, że oblubienicy, wykarmionej przez niedźwiedzicę w ostępie leśnym, zawdzięcza osiągnięcie stanowiska, jakie już dawno zająć był powinien. Mowa jego nie zwraca się przeciw ojcu, który zawsze oświadczał się przeciw braciom matki — ale przeciw owym właśnie. To odezwanie się wywołuje inwektywę Althei przeciw Atalancie i zabójcy braci królowej. Broniąc jej i siebie, donosi młodzieniec, że wujowie czyhali na życie dziewicy, przygotowawszy zatrute strzały. Jedna z nich, musnąwszy lekko o ramię dziewicy, zabiła stojącego za

[1]) Już Owidjusz zaznacza, że Meleager, zobaczywszy po raz pierwszy Atalantę, poczuł w sobie tajemne żary i westchnął: o felix, si quem dignabitur — ista virum, ale więcej wymagać nie pozwolił mu ni czas ni wstyd. Swinburne i Faleński, chcąc się utrzymać w stylu antycznym, nie wyzyskali tego motywu.

nią łowca. Dopiero po tym zamachu przyszła kara na tych, którzy chcieli „rozpustnie bezcześcić“[1]) Atalantę i podnieśli dłonie na ulubienicę Diany, na jej obraz. Althea powołuje się na obronę interesów rodu[2]) przeciw obcej dziewczynie, a na gwałtowną odpowiedź syna wspomina o powziętym zamiarze ukarania go za to, że nad nią przeniósł znienawidzoną przybłędę. Jeszcze nie zdołała opowiedzieć o swym śnie, gdy syn uznał jej wiarę w ową głównię za przesąd i zwolnił ją od dalszego strzeżenia jej, bo chce już być niezależnym od matczynych guseł. Na przywidzenia i brednie niewieście zahartowali mu wcześnie umysł wujowie. Ta zjadliwość słów utwierdza Altheę w postanowieniu, przyśpiesza wykonanie jego. Choć Meleager w głównię nie wierzy, to groźby i nienawiść matki starczą mu za wróżbę innego nieszczęścia. — Podobnie zapatruje się na głównię i uczucia matki chór. Chce on z królem czekać, co przyniesie dzień jutrzejszy; jeśli nie spokój, to rozwiązanie zawikłań nocy. Gdy Althea z nienawiścią wydobyła głównię ze skrzyni i rzuciła ją w ogień[3]), chór sądzi, że zła chęć i zła wola starczą za czyn, spełniony ręką, i gani ludzkie mieszanie się do rzeczy boskich. Król, który przedtem nie wierzył historji z głównią, teraz gani okrutną matkę i każe się prowadzić do komnat, by uciec przed jej niemiłym widokiem. Rozkaz: ‚prowadźcie mnie‘ zwracał się prawdopodobnie do chóru, bo według scenarjusza „zostają tylko Meleager i Atalanta“.

4. Młodzieniec w chwili, gdy matka wrzuciła w ogień głównię, uczuł ogień, przelatujący po skórze, i ból nagły,

---

[1]) Brzmi to tak, jak gdyby bracia królowej zabawili się w biblijnych starców przy Zuzannie; w rzeczywistości chcieli pozbawić dziewicę trofeów myśliwskich. Dlatego Owidjusz (VIII 438) nazywa ich ‚raptores honoris‘, a Atalanta Swinburne‘a mówi (przekład J. Kasprowicza): ‚Nie dopuszczajcie, aby mię ktoś hańbił‘.

[2]) Szeroko ten motyw rozprowadza Althea Faleńskiego.

[3]) Przy tym czynie Althea milczy, jakby swem milczeniem chciała okupić zbytnią gadatliwość bohaterek Owidjusza, Swinburne‘a i Faleńskiego.

jak gdyby przesąd matki miał być prawdą. Nie podziela tej wiary Atalanta i żeby dać dowód tej niewiary, nie chce wyjmować główni z płomieni. W oczach Meleagra czyn matki uosabia jej złą dla niego wolę, a choć już jej zbytni żal za jego wrogami oddalił go od matki-rodzicielki, to teraz wyrzeczenie się jego przez nią wydaje mu się jakiemś wytrąceniem z pośród ludzi. Atalanta sądzi, że to zerwanie z matką przyczyni się do wyrobienia jego samodzielności. Dopókiby jej ustępował, byłby wciąż uważany za wyrostka. Ojciec, jak dla każdego, tak i dla niego będzie powolny. Wie o tem wszystkiem Meleager, mimo to sam fakt publicznego potępienia go przez matkę i spalenia główni mąci mu myśli. Ten lęk, który ogarnął wszystkich na widok czynu matki, i jemu się udzielił. Wszak o niego wszyscy zadrżeli, a ta wspólna trwoga i jego przejmuje wobec jakichś sił skrytych, czarom podobnych. Atalanta prosi go, by nie rozpamiętywał dopiero co minionych zdarzeń; ona sama pomoże mu oddalić od nich myśli. — (Tu widocznie Atalanta obejmuje oblubieńca lub Meleager bierze ją w ramiona, skoro ona wkrótce usuwa rękę z jego ramion). Dziewczyna wydaje się teraz młodzieńcowi podobną do Diany; brak jej tylko sierpa srebrnego nad głową. Atalanta nie przeczy temu. Bogini (odmawiając mu pierwszego strzału do dzika) złudziła go. Natomiast ona uczuła w sobie taką nadludzką chyżość, siłę, piękno że... tu nie dopowiedziała, że czuła się sama boginią, gdyż poczuła ból, pochodzący od zadraśnięcia włócznią(!). Widzi w tem przypomnienie swej nędznej ludzkości i prosi Meleagra, by mówiąc do niej, nie mówił o Dianie. Prośba jednak próżna. Młodzieniec porównywa swe pieszczoty narzeczeńskie z miłością Diany i Endymjona, a oblubienicę mieni boginią samą[1]), królową łowów i księżyca, piękniejszą niż Diana. Atalanta nie chce słuchać tych bluźnierstw, chce odejść. Dręczy ją teraz nie tyle obawa, że groźba

[1]) Pobożniej snuje te porównania Meleager Swinburne'a.

Althei spełnić się może, ile cień własnej winy. Pragnie by ta noc najdłużej trwała, bo jutra dla siebie nie widzi. Gwiazdy lecą w jakąś otchłań — a ona, a oni? Ciągnie ich widok dogorywającej główni, czują, że tu coś umiera... Czują, że Atropos już tnie nić, że u czarnych cyprysów stanęły bóstwa śmierci (Kery). Tu Atalanta odsłania swą tajemnicę: strzała(!), która ją drasnęła, była zatruta. Dała ją Toksejowi Althea, by mu zapewnić zwycięstwo w polowaniu. Więc niema dla niej jutra. Ta wiadomość łamie do reszty Meleagra. Czuje w sobie dziwne płomienie i wraca w myśli do przekleństwa matki. A Atalanta wyznaje dalej: pragnąc zyskać miłość Meleagra przez sławę, ofiarowała Dianie za zabicie dzika... nie kończy — siebie samą[1]) bo Meleager przerywa jej przypomnieniem, że i Diana, poświęcona przez matkę czystości, (nie dochowała jej, więc) nie przyjmie ofiary. Ale dziewica już w płomieniu główni widzi wspólną karę. Meleager nie wyrwie jej z ognia, chce zginąć wraz z tą, która jest jego z musu i niewoli. To przekonywa Atalantę, że jest nareszcie kochana, choć w obliczu śmierci. Ale ta śmierć jego nie broni od męki żarów. Przy pocałunku, przy uścisku czuje te żary piekielne i ucieka do ogrodu.

III. 1. Tymczasem głównia na ognisku spaliła się i zgasła. Nadchodząca Althea widzi już tylko popioły. Zaniepokojony nocnem wyjściem i wyglądem pani, chór dziewek dowiaduje się od niej, że cios, którym chciała karać winy, dotknął srodze ją samą[2]); że sama splotła koło swych nieszczęść; że przesądy są prawdą, a Przeznaczenie drwi z ludzkich rozumów, zaślepia je namiętnościami i plącze zaślepionych we własne sidła.

---

[1]) Tu do zrozumienia tekstu Wyspiańskiego konieczne są słowa bohaterki Swinburne'a: „Chciejcie rozważyć, ile ja dziś płacę — za tę mą świętość leśną, za tę sławę, — za to żelazne, zbrojne me dziewictwo: Nigdy ja męża nie zaznam miłości — ani też dzieci..."

[2]) Z góry o tem przypuszczają bohaterki Swinburne'a i Faleńskiego i dużo o tem rozprawiają.

2. Na to chór (dziewek) niema żadnego pocieszenia. Niema go też dla Ojneusza, który, trwożny o żonę, zerwał się ze snu i szuka jej. Spotkawszy ją, z jej twarzy wnosi, że rozwaga zaczyna u niej brać górę nad szałem; przypuszcza, że odstąpiła od zamiaru zemsty. Althea pokazuje mu w odpowiedzi popiół główni i donosi o strasznym jęku syna, słyszanym przed chwilą w ogrodzie. Starzec każe tam biec, ale Althei ‚Zapóźno‘ daje mu poznać, że matka swemi praktykami piekła zgubiła syna. W jego zgubie widzi karę bogów za to, że poślubiając Altheę, popełnił podwójną winę. Otrzymawszy wiadomość, że właśnie niosą z ogrodu zwłoki syna i jego oblubienicy, wyznaje starzec, że Althea była poczęta w występnym związku. Matka jej ofiarowała córkę Dianie, jeśli ta pomoże jej zataić miłosny grzech. Wiedział o tem Ojneusz, mimo to, uważając śluby i klątwy za brednie niewieście, pojął za żonę ukochaną dziewicę. To wyznanie otwiera Althei oczy na szereg klęsk, zesłanych na jej dom przez rozgniewaną boginię; poznaje, że była igraszką w jej ręku; przeklina ją i wybiega do pałacu. Za nią spieszy strwożony chór dziewek.

3. Nadchodzący chór starców widzi, jak przez ogród niosą ciała młodych, słyszy, jak sługa donosi królowi, że królowa nie żyje: wbiegłszy pędem do komnaty, gdzie stoi godowe łoże, roztrzaskała sobie głowę o kamienny ołtarz. Spełniły się wszystkie nieszczęścia. Ojneusz rozumie, że to kara za dawne winy, za łamanie przysiąg, ślubów, uważanych za przesądy i czary. Najstraszniejszą dlań karą to, że wszystkich przeżył. Tu słudzy wnoszą ciała młodych; Ojneusz na ich widok — mdleje...

By określić stopień antyczności tej tragedji, przytoczymy klasyczne analogje najpierw poszczególnych scen, potem całości. Najłatwiej o paralelę do zakończenia utworu: ten ojciec, co na wiadomość o gwałtownej śmierci syna obok oblubienicy i o samobójczej śmierci żony wyznaje swoją winę wobec bogów, uznaje ich karę i nic już przed sobą nie widzi prócz śmierci, to Kreon

z końca ‚Antygony‘. Kara ich jednakowa, winy różne: Kreon zawinił pogwałceniem praw boskich, odmawiając pogrzebu Polynejkesowi i skazując na śmierć nieposłuszną zakazowi Antygonę, zawinił gwałtownością wobec syna i wieszczka Tejrezjasza. Za to spotyka go podwójny cios. Ojneusz zawinił, poślubiając dziewicę, ofiarowaną Dianie, w przekonaniu, że wszelkie zobowiązania wobec bogów są przesądem, zawinił, odmawiając Dianie ofiar, zawinił, pozwalając żonie na spalenie głowni, w której także widział zwykły przesąd niewieści. Dopiero podwójny cios zmusza go do wyznania, że to, co uważał za przesąd, przesądem nie było. Gdyby nie to wyznanie, nigdybyśmy go nie posądzali o jakiekolwiek nieboburcze postępki. Na podstawie wszystkach jego odezwań się musimy zgodzić się z rozdrażnioną zresztą Altheą, że „czas wyciska piętno niedołęstwa na jego czole starca..., który pragnie samolubnego spokoju i ciszy“. Jakoż on sam, apelując ciągle do rozwagi i umiarkowania, ma na myśli przedewszystkiem własny spokój: wszystkiego, co gwałtowne, nagłe, niespodziewane, unika. Żywiej bije jego serce tylko na myśl o synu. Ta postać wygodnego, gadatliwego egoisty, najkonsekwentniej przeprowadzona aż do końca, przypomina może starego Kadmosa, pobożnego z wyrachowania (i Ojneusz w danej chwili pogodziłby się z Dianą dla miłego spokoju) z ‚Bakchantek‘ Eurypidesa, tragedji, która w tendencji najbardziej jest zbliżona do naszej: Bo idzie tam o wykazanie, że wiara w nowego Boga, Bakchusa, nie jest oszustwem i przesądem, jak głosił gwałtowny Penteusz, ale prawdą, poznaną po niewczasie.

Ojneusz pokazuje się na końcu sprawcą wszystkich nieszczęść, spadłych na rodzinę; wykonawczynią ich jest Althea, postać niekonsekwentna, załamana. Rozumiemy jej przywiązanie do braci, choć go nie motywuje tak, jak Antygona, jak bohaterki Swinburne'a i Faleńskiego; rozumiemy niechęć do Atalanty, któraby wydobyła Meleagra z pod władzy wujów; rozumiemy głoszoną zaraz z po-

czątku niechęć do syna, lgnącego do dumnej dziewki. Gdy na pierwszą wieść o pomyślnym wyniku polowania idzie uczcić ofiarą Dianę, to chyba przypuszcza, że zwycięzcą jest Toksej, któremu dała do kołczana zatrute strzały, by mu zapewnić zwycięstwo. A może te strzały były przeznaczone dla Atalanty, skoro bracia obiecali jej pomoc przy usunięciu dziewicy? W każdym razie niczem nie zaznacza, że idzie składać ofiarę dziękczynną za ocalenie syna, za jego zwycięstwo. Ofiara nie przyszła do skutku, bo widok zabitych braci przemienił ją w Furję, ziejącą zemstą. W miarę zmniejszania się liczby możliwych zabójców braci drży przed możliwością, że to Meleager jest zabójcą wujów, a przecież łączy jego osobę z ofiarą zemsty i postanawia spalić głównię na znak, że syna usunęła ze swego serca.

Ma to być czynność czysto symboliczna. Gwałtowna rozmowa z synem, stojącym po stronie Atalanty, jego drwiny z przesądów przyśpieszają wykonanie owej symbolicznej czynności. Zamiast walki między miłością matki a nienawiścią mścicielki braci, walki odmalowanej tak wymownie przez Owidjusza (Met. VIII 449 nn), a tak wyraziście przez Swinburne'a i Faleńskiego, wprowadził poeta motyw czysto intelektualny: chęć uwolnienia się od przesądu, oparty o czysto kobiecą niepewność, o walkę życzenia, żeby się przesąd spełnił, i obawy, że się spełni. Przypuszczalibyśmy, że wieść o udaniu się zemsty przyjmie Althea z taką radością, jak Elektra wiadomość o zamordowaniu matki. Tymczasem wieść ta łamie ją i pędzi do samobójstwa, choć aż do śmierci ani słowem nie wspomina o miłości do syna. A tyle przedtem mówiła o nienawiści do niego. Jest w niej coś z takich mścicielek, jak Klytajmestra z Ajschylowego Agamemnona, jak Medea z tragedji Eurypidesa, ale niema ponurej grozy pierwszej, niesamowitej namiętności drugiej. Winno temu milczenie w dwóch znaczących chwilach: po otrzymaniu wiadomości o zwycięstwie syna na polowaniu i przed wrzuceniem głów-

ni w ogień. Wprawdzie już Ajschylos używał i nadużywał w swych tragedjach milczenia, wymowniejszego od słów, ale tylko o tyle, o ile nie można go było źle zrozumieć, o ile to nie zaciemniało postaci. A nie można tego powiedzieć o milczeniu Althei, wprowadzonem jakby przez supozycję, że widz zna namiętne wywody bohaterek Swinburne'a i Faleńskiego.

Mimo powyższych zastrzeżeń obie postacie królewskie musimy uznać za utrzymane w stylu antycznym tak w sposobie myślenia, w słowach, jak w czynach. Stylowo też zapowiada się młoda para. On, świeżo wyemancypowany z pod władzy wujów przez miłość do ambitnej dziewicy i rozkoszujący się swą samodzielnością, nie porozumiawszy się z rodzicami, każe przygotować w pałacu gody weselne, a obrażony w swych uczuciach narzeczeńskich, radzi Althei inaczej mówić, by nie zapomniał, że z matką mówi rodzoną. Ale dopiero przekleństwo matki uświadamia mu, co to jest matka. Symboliczny jej czyn jest dla niego — śmiercią moralną, w znaczeniu zerwania związków społecznych, potępienia przez obywateli. Śmierć fizyczną ściąga na siebie przez ὕβρις: oblubienicę swą najpierw porównał z Dianą, potem wywyższył ją nad boginię. Tę *hybris* spostrzegła najpierw Atalanta, dotąd godna wychowanka niedźwiedzicy, nagle romantyczna kochanka, która chcąc przez sławę posiąść serce młodziana, uczyniła Dianie ślub — i widocznie go złamała, skoro czuje, że podpadła karze.

Dialog kochanków, długo antyczny, a więc nie erotyczny, przechodzi nagle w tony, zupełnie obce tragedji starożytnej. Kiedy Meleager mówi: „W tej chwili czułem, że odchodziłaś już myślą ode mnie; myśl twoja schodziła już z tych białych ławic pałacu w ogród i szłaś przez ogród długi kędyś, skąd kaskada szmer ledwo dosłyszalny nam przyrzuca“, gdy rozumie, jak rozważaniem można siły żywotne niszczyć, palić; gdy Atalanta żałuje, że w każdej chwili coś zamiera i ginie, zanikając „gdzieś w mgłach, nie-

dostępnych dla oczu ludzkich", myślą tylko dosięgalnych; gdy wreszcie Meleager łączy swe płonięcie z ogniem miłości, a Atalanta kojarzy śmierć ze swej woli i miłość z niewoli..., to trudno i w myślach i w stylu nie poznać — Maeterlinka[1]).

Wiemy z korespondencji z Rydlem, jak żywo Wyspiański interesował się ‚Joysellą' Maeterlinka (z r. 1903), i jak cenił autora ‚Księżniczki Maleny' (1890) ‚Pelleasa i Mélisandy' (1892), ‚Alladiny i Palomidesa' (1894), ‚Aglaweny i Selisety'. W każdej z tych tragedyj, a zwłaszcza w ‚Joyselli' mnóstwo takich chodzeń i odchodzeń myślą, by już nie wspominać o tych tak charakterystycznych milczących ogrodach z szeptającemi tajemniczo fontannami wśród niesamowitych stawów. Przez pamięć o tem młodzi giną „blisko sadzawki czarnej, kędy biała fontanna pieniącą się falą bije słup wody, świetlistym deszczem kropel pryskając", a przy ich śmierci „fontanna zmilkła" a na wodzie czarnej — kędy się gwiazdek świeciły ogniki — jasny się ludzki kształt kołysał martwy". Wprowadzenie maniery Maeterlinka do tragedji, naśladującej antyk, było tem łatwiejsze, że u poety belgijskiego — wedle jego własnych słów (Préface du Théâtre I, 1903) wszystkie jego osoby wierzą „w ogromne potęgi, niewidzialne i fatalne, których intencyj nikt nie zna, lecz które duch dramatu uważa za nieprzychylne, uważne na wszystkie nasze czynności, wrogie uśmiechom, życiu, pokojowi, szczęściu". O tych potęgach mówią wszystkie osoby Maeterlinka aż za dużo, a ta ich gadatliwość odbiła się na refleksjach i pary królewskiej i pary młodej i chóru. Treść ich nie jest sprzeczna z pojęciami starożytnych, ale forma Maeterlinkowska. Warto przeczytać choćby tylko ‚Joyselle', a potem choćby tylko parę scen Meleagra, by uznać pokrewieństwo. I tu wolno wyrazić domysł, że na pozostawienie tych przeważnie pro-

[1]) Już P. Chmielowski (S. Wysp. Lwów 1902) pisze: Niektórzy poczytują go za genjalnego ucznia Maeterlinka. To samo A. Potocki (j. w. str. 29) i i.

zaicznych gadań chóru w formie — prozy wpłynął przykład Maeterlinka, posługującego się w wymienionych tragedjach tylko prozą.

Ta uwaga prowadzi już do kwestji techniki i formy. Obierając temat antyczny, postanowił poeta ująć go w formę tragedji na modłę starożytną, więc z chórami. Ale jako praktyk sceniczny wiedział, że przy wystawianiu starożytnych tragedyj (oczywiście w przekładach) pieśni chórowych się nie śpiewa, tylko przeważnie niedołężnie recytuje. A z chwilą zarzucenia śpiewu, upada racja bytu formy metrycznej, tembardziej antistrofalnej: więc chór Wyspiańskiego mówi prozą, bez obserwowania przynajmniej jakichś grup strofowych. Otwiera on niejako przez parodos tragedję i eksponuje ją, jak w ‚Błagalnicach' i ‚Persach' Ajschylosa. Po pierwszym akcie (epejsodion) miałby ochotę opowiadać na wzór starożytny o dawnych bohaterach, miałby ochotę wypełnić klasyczne stasimon, ale że to w teatrze nowożytnym musiałoby być tylko rudymentem, przeżytkiem zamarłym, poeta poprzestaje na zaznaczeniu ochoty chóru (na zaznaczeniu więc, że wie, czego tu wymaga technika starożytna) i zadanie chóru ogranicza do trzymanych w stylu starożytnym rozważań na temat postępowania osób działających, wyrażań uczuć wobec wypadków, opisywań gry namiętności u osób, wreszcie zapowiadań przybycia osób. Ostatnie zadanie spełniał chór starożytny zamiast nieistniejącego afisza, jako źródła informacji o osobach i ich wzajemnym stosunku; chór Wyspiańskiego do tego byłby niepotrzebny: więc mówi tylko o tem, co się dzieje w pewnej odległości, zapowiada czyjeś nadchodzenie, budząc dla niego nastrój. Chór ten w myśl tradycyj starożytnych powinienby przez cały ciąg akcji pozostawać na scenie; Wyspiański odstępuje od tej tradycji i na przeciąg wielkiej sceny między Meleagrem i Atalantą chór starców oddala, by go potem, w scenie rozpaczy Althei, zastąpić chórem dziewek (może tych samych, które na początku stanowiły korowód ofiarnic). Ten ch´

wybiega za panią, a równocześnie wchodzi dawny chór starców, by wypowiedzieć jeszcze trzy informacyjne uwagi i pochwycić w ramiona omdlewającego króla. Końcowego morału na modłę starożytną chór nie wypowiada.

Wdzięczniejszą niż chór osobą personelu scenicznego był dla poety tradycyjny poseł, którego użycie pozwalało przy różnorodnych wypadkach zachować jedność akcji i skupiać ją w jednem miejscu: Wyspiański wprowadza dwóch posłów z polowania, sługę, przychodzącego po ciało Tokseja, czterech sług, obwieszczających odjazd uczestników polowania, sługę donoszącego o śmierci Meleagra i Atalanty, wreszcie sługę obwieszczającego śmierć Althei, razem dziewięć ról zwiastunów, trochę za dużo jak na jednę tragedję. Nadając pierwszej parze posłów charakter realistyczny i humorystyczny, kontynuował Wyspiański tradycję tragików attyckich: wystarczy przypomnieć strażnika z Antygony[1]), który donosi Kreonowi o przysypaniu popiołem zwłok Polynejkesa, a czyni to wśród podobnego zwlekania, jak poseł Wyspiańskiego, by nie powoływać się na groteskowego Fryga z ,Orestesa' Eurypidesowego. Sługa Tokseja, nie chcąc wymienić nazwiska mordercy, jako zbyt potężnego, postępuje jak np. Tejrezjasz z trzeciej sceny ,Edypa króla', kiedy tak samo się wzbrania nazwać mordercę Lajosa, lub tenże wieszcz w ,Fenicjankach' Eurypidesa, gdy nie chce Kreonowi wymienić żądanej przez bogów ofiary. Wzorem jego był Kalchas z pierwszej księgi Iljady, gdy się ociągał z wymienieniem powodu gniewu Apollina, tłumacząc się bezsilnością biedaka wobec potężnego władcy. Antyczny też jest ostatni zwiastun śmierci królowej, choć sam rodzaj śmierci w tragedji greckiej jest niepraktykowany. Tam bohaterki najchętniej się duszą jakimś pasem, wieszają lub przebijają mieczem. Wszyscy dotychczasowi posłowie są dość oszczędni w słowach w przeciwstawieniu do starożytnych

[1]) Przypomniał o nim już A. Potocki, str. 34.

kolegów lub posłów Swinburne'a. Czterej słudzy odjeżdżających bohaterów wprowadzeni są na modłę posłów Hiobowych[1]), z których pierwszy ledwie skończył mówić, gdy drugi przybiega, potem drugiego zmienia trzeci, trzeciego czwarty. Sprowadzona przez nich zwłoka w wykryciu zabójców Tokseja i Pleksippa przypomina mistrzowskie opóźnianie poznania strasznej prawdy przez Sofoklesowego Edypa króla i należy do najudatniejszych części tragedji.

Tragedja Wyspiańskiego, jak wynika z dotychczasowych zestawień, jest antyczna nietylko w przedmiocie i treści, ale także w charakterach, czynach, słowach i tendencji. Wyjątek stanowi Maeterlinkowska scena zakochanej pary. Hiperantycznem możnaby nazwać wprowadzone tuż przed katastrofami specjalne motywowanie winy Meleagra, Atalanty, Ojneusza, chociaż postępowanie tych osób i ich los były już przedtem dostatecznie umotywowane. Tę samą zbytnią skrupulatność spóźnionego motywowania widzieliśmy w Legendzie.

Jak treść za antyczną, tak i formę możemy uznać za naśladującą antyk. Jak w Legendzie, tak i tu mamy dzieje jednej nocy, skoncentrowane w jednej osobie (Althea) i jednem miejscu, dzieje, rozłożone na trzy epejzodja, poprzedzielane scenami przejściowemi. Opuszczenie międzyaktowych pieśni stojącego chóru (stasima) było postulatem nowoczesnego teatru: Wyspiański zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z efektów scenicznych, by nie widzieć tej martwoty scenicznej stasimów Swinburne'a i Faleńskiego.

Rezygnując jednak z tego, co już w tragedji klasycznej było hamującym akcję przeżytkiem, nie zrezygnował z „poetycznego" stylu przemówień chóru. Widnieje on przedewszystkiem z hojnie rozrzuconych epitetów. Więc zaraz w chórze drugim dzik tratuje ‚winne płody, łodygi t y c h ż e soczyste, wieloletnie' przegryza ‚grube korzenie,

[1]) Wyspiański napisał w Paryżu tekst operowy p. t. Hiob (nie ‚Hiobe', jak piszą krytycy W., list do H. Opieńskiego z 29 paź. 1891).

do mocnych pędów zdolne', łamie ,oliwki o gładkim liściu', otrząsa ich ,listki zielone, tłuste' i ,owoce pożywne, a dla piersi dobre'. Szczęściem ta epitetomanja ogranicza się do jednego chóru. Drugi przynosi dwie archaiczne konstrukcje: ,wiem zaś Atalantę w łaskach bogini łowów' i ,łowy najwspanialsze są, jakie... pamiętam widziane'. Zachód słońca opisuje chór jako chwilę, gdy Phoebus ,rumaki białe cztery, wichrowe, wiodące wóz z Oceanu czarne fale pogrążył'. Bóg gra teraz ,na złotostrunnej lirze ku lubej uciesze wszechmocnych w chmurnych pałacach Olympu', a na świat spada Noc ,zatulona w gwieździsty płaszcz', a za jej skinieniem ,przywionie Sen, powiewający cichemi skrzydłami ćmy i potrząsający makowem ziarnem w zeschłej pałce rośliny letniej'.

Obrazy powyższe pochodzą z tego samego roku, w którym poeta rysował Apolla, grającego w pałacach Olimpu, a komponował na temat Febusa, pogrążającego swe rumaki w Oceanie i na temat οὖλος Ὄνειρος z początku drugiej księgi Iljady. Nie ulega więc wątpliwości, że jak te obrazy pochodzą z Homera, indywidualnie odczutego, tak i ów styl epitetowy ma źródło w Iljadzie, czytanej we francuskiej prozie. Reminiscencje ze szkolnych tłumaczeń pobrzmiewają w owem ,tychże' i ,pamiętam widziane', podczas gdy konstrukcja ,wiem Altheę w łaskach bogini' to konstrukcja, uświęcona już przez Mickiewicza: ,bo wiem Witołda, że z wojskami stoi'. Jakoż styl to epiczny, nie liryczny. W tym samym stylu, choć na szczęście utemperowanym, przemawiają wszystkie osoby. Więc Althea szuka ulgi przeciw złym myślom ,w ludzkiem lotnem słowie', każe wić wieńce ,z sosnowych gałązek, pachnących zdrowiem lasów i z oliwnych, wydających na ogniu woń miłą', przygotować laski, ,chwiejące się wiechą liści drobnych', ujmuje głównię w ,bronzowe misterne kleszcze'; Laertes zawraca konie ,rydwanu misternie zdobionego'; Diana rzuca ,długie cienie czarne drzew topolowych na biały marmur ścian pałacu i węgary bronzem kute'... Zapomina poeta, że

ten przydawkowy styl Homera właściwy jest tylko opowiadaniu epicznemu, podczas gdy nawet Homera osoby mówią już bardziej po ludzku, a cóż dopiero osoby tragedji! Wyspiański na szczęście tylko przygodnie zabarwia epicko dialog; zresztą zdobi go metaforami, niezawsze poświadczonemi u tragików, gdy np. Althei myśl przyczepia się ‚skorpjonem' do głowy, ciosy sięgają ją ‚klęsk harpunem', a głąb jej duszy zionie ‚ogromną dozą nienawiści'. Jak w latynizowaniu imion mitologicznych (Diana, Amor, Fama, Furja) tak i w pewnych obrazach popełnia poeta anachronizmy: ‚Ze wszystkich... powiedzeń twoich Sława kuć będzie bronzowe i złote wieńce dla herosów nieustraszonych', lub ‚Sława-bóstwo rozdziela swe wieńce laurów na głowy, które sobie spodobała'. Są to obrazy raczej z retoryki rzymskiej, niż z poezji greckiej.

Szkodliwszym dla kolorytu heroicznego czy tragicznego anachronizmem są papierowe opisy psychologiczne. Oto Althei myśl ‚siadła nad pojęciem... przemożna i przyczepiła się skorpjonem do głowy... i rojeń i wyobraźni'. Jej roztargnienie może ją zdaniem Ojneusza ‚doprowadzić do utraty pojęć o rzeczywistych drogach myśli, godnych rozsądnego człowieka', bo ‚źle jest bardzo grząźć w grzech jakiejkolwiek namiętności całkowicie'. Koroną tych zimnych miejsc jest takie odezwanie się chóru: ‚Nigdy nienawiść matki, choćby w najlżejszym stopniu, nie może przynieść szczęścia dziecku; ani choćby bez wpływu pozostać na jego szczęścia rozwój samodzielny; i dlatego coraz więcej o b a w i a m s i ę, przy takim spotęgowanym obrazie nienawiści wzajemnej, j a k ą u dwu tych bliskich sobie istot widzę z żalem, k t ó r y b y darmo się silił zagoić ranę zbyt świeżą u matki, a syna porywczość zbyt młodą chciał skłonić do słów umiarkowańszych i bardziej przezornych'. W trzeciem zdaniu ‚obawiam się' trzeba brać w znaczeniu absolutnem doznawania trwogi, gdyż inaczej nieskończona byłaby ta konstrukcja, obciążona dwoma zdaniami względnemi wyraźnemi (jaką... któryby), a dwo-

ma skróconemi (świeżą... młodą). Takie zdania mógł był czytać poeta tylko na ławie szkolnej w dosłownych przekładach klasyków, w tak zwanych ‚Prosaikerach', bo nawet francuska parafraza prozaiczna nie zniżyłaby się do takiej prozy.

Z przytoczonych na końcu zdań widać, że nie można twierdzić, jakoby ‚Meleager' napisany był prozą poetyczną; ale fałszywe byłoby też mniemanie, że ułożony jest w prozie prozaicznej. Przeciwnie, proza jego czasami jest poetyczna, czasami nie jest prozą, lecz wierszem i to nieraz rymowanym: widać to już z układu czcionek od str. 28, gdzie czytamy o cieniach braci ‚co w mroczną głąb Hadu się wloką' i mają być nasycone ‚zabójców posoką'. Rytmy te i rymy występują zrazu nieśmiało, by w scenie Meleagra i Atalanty wziąć górę nad prozą i zapanować prawie wyłącznie w zakończeniu, gdzie (str. 65, 70) prozą przemawia tylko — chór. Stylową tej mieszaniny nazwać nie można, choćbyśmy ją objaśniali zamiarem dostosowania formy do każdorazowej treści i twierdzili, że jej patos sam sobie stwarza wiersz. Natomiast trudno znaleźć jakiekolwiek usprawiedliwienie dla budowania tych samych zdań z części prozaicznych i rytmicznych, oczywiście bez uwydatnienia tego drukiem: weźmy przemówienie Ojneusza na str. 27. Drukowane ono in continuo, choć powinno wyglądać tak:

Rzućcie w tej chwili wonności na ogień
i żary wzniećcie tu na tym ołtarzu
na cześć Diany.
Obawy moje były płonne; bogini gniew odchylił się od mojej głowy.
Toxej i Plexip... muszę to powtórzyć,
bo jeszcze groza nie zupełnie zeszła
z mej wyobraźni, a drżałem o syna.

Na to chór:

Jakże okrutnie żałość nią szamoce,
że prawie szał wybucha z oczu błyskiem,
jakby dla braci całą duszę swoją
wypłakać chciała; patrzcie jak pozornie
w niemym stoi bólu, a lada drgnienie czasu,
wybuchnie znów łkaniami i słów potokiem gorzkich.

Gdy się raz otworzyło ucho na te zamaskowane drukiem rytmy, spotyka się ich tak dużo, że się już nie chce wierzyć przypadkowi, ale się musi widzieć zamiar poety, zamiar wprost nieestetyczny, przynoszący największą ujmę tragedji. Tembardziej to pożałowania godne, że tu i ówdzie błyskają wiersze, godne starożytnego tragika:

,Nie szermuj mową, słów nie próbuj wagi' (str. 41).
,Życie jest często sroższą niż śmierć karą' (str. 42).
,Ugodziła w siebie samą, godząc we mnie' (str. 48).

Utwór bardzoby na tem zyskał, gdyby jego dialog w całej rozciągłości toczył się w takich wierszach białych, albo choćby w takich rymowanych, jak dialog chóru z Altheą na stronie 62. Tu Wyspiański znalazł już swój późniejszy styl, w rytmie i rymach muzyczny, w powtarzaniu wyrazów, frazesów, zdań — Maeterlinkowski. Sam Maeterlink (w cytowanej Préface du Théâtre) mówi o tej manierze ,Księżniczki Maleny', o tych zdumiewających powtarzaniach, które osobom dają wygląd somnambulów nieco głuchych, ciągle wydzieranych z jakiegoś przykrego snu[1]). W poprzedzających scenach szukał Wyspiański jakiegoś stylu à *l'antique*, ale że nie zwrócił się po wzór do oryginałów tragików greckich, tylko do ich prozaicznych parafraz francuskich i wspomnień tłumaczeń szkolnych, a także do Homera, nie doszedł do niczego jednolitego. Ta niejednolitość stylu, widniejąca także z mieszaniny prozy, rytmów i rymów, nadają utworowi wygląd czegoś niedokształconego, niegotowego i najbardziej obniża literacką wartość dzieła, które w osnowie i kompozycji przewyższa swą rozmaitością sławione tragedje Swinburne'a i Faleńskiego: Pierwszy przedstawił wymownie ogromne przywiązanie matki do bohaterskiego syna w kolizji z obowiązkiem pomszczenia braci; drugi w samej nadludzkiej miłości macierzyńskiej umieścił moment ὕβρις, która wpro-

[1]) Ces répétitions étonnées qui donnent aux personnages l'apparence de sommambules un peu sourds, constamment arrachés à un songe penible.

wadziwszy do owej miłości zarzewie zazdrości o Atalantę, przemieniła ją w równie nieludzką nienawiść. Althea Swinburne'a i przy dziele zemsty nie jest głucha na głos serca macierzyńskiego i dlatego wraz z synem płonie wewnętrznie, trawi się, niszczy; bohaterka Faleńskiego chciałaby w ostatniej chwili wydobyć z ognia głównię, ale już zapóźno; więc z rozpaczy umiera.

U obu poprzedników Wyspiańskiego jest taka wymowa sprzecznych namiętności matki i siostry, że poza nią mało kto przychodzi do głosu: tragedje stają się prawie monodramami. Wyspiański tę wymowę prawie że stłumił; zamiast tyrad dał krótkie rozmowy, a z niedopowiedzeń stworzył atmosferę lęku przed wiszącem nad domem nieszczęściem. Tragedja jego jest nastrojowa, podczas gdy tamte były patetyczne. Czytelnik może zachwycać się lirycznemi pięknościami chórów Swinburne'a i Faleńskiego, może podziwiać retorykę długich mów; natomiast u Wyspiańskiego przychodzi do swych praw teatralny widz, utrzymywany przez barwne następstwo krótkich scen w ciągłem napięciu i nastroju. Jeśli zaś miejscem spełniania się tragedji jest teatr, nie książka, to ‚Meleager' stanowczo góruje nad ‚Atalantą' i ‚Altheą'.

‚Meleager' pisany był w czasie archeologicznych studjów Wyspiańskiego nad kulturą mykeńską. Zachodziła więc możliwość, że strona dekoracyjna utworu stanie pod znakiem pałaców w Mykenach i Tiryns z ich orjentalnym przepychem. D'Annunzio w Fedrze, Hoffmannsthal (a za nim Strauss) w ‚Elektrze', by wymienić tylko najwybitniejszych przedstawicieli tragedyj ‚mykeńskich', śnili swe wizje na tle rekonstrukcji archeologicznych i do tego ‚rzeczywistego' tła dostosowali olbrzymich ludzi, olbrzymie namiętności, ‚jakieby w owej pierwotnej epoce być mogły'. Archeologja tła pociągnęła za sobą naturalizm postaci. Wyspiański na razie nie czuł w sobie skłonności naturalistycznych; poniechał więc archeologji, a poprzestał na konwencjonalnej dekoracji greckiej, jaką widywał np.

w operach Glucka[1]). Jest więc u niego konwencjonalny pałac królewski z kolumnadą, są balustrady ogrodowe, a za nimi widać wysokie topole i wierzchy drzew cyprysowych... W ogrodzie biją fontanny... Jak ta dekoracja, tak i kostjumy osób są konwencjonalne: para królewska w purpurowych szerokich płaszczach; Meleager w ubiorze błękitnym, w lekkim płaszczu krótkim też błękitnym, którego końce przewiązane na węzeł na prawem ramieniu; kapelusz szeroki, okrągły, płaski, wiązany pod szyją; Atalanta w błękitnym stroju męskim, w spodniach (anaxyrydy) — jak Amazonka; kapelusz w tył zepchnięty opada na taśmie. Mykeńszczyzny nie widać tu żadnej. Raz tylko wprowadził poeta szczegół archeologiczny, gdy Althea bierze do rąk ‚lekithos', a dziewicom każe nieść ‚wazy smukłe, malowane w czarne postacie hien pręgatych, tygrysów długokadłubych, lwic płowych'. Nie mykeńskie to wprawdzie wazy, ale tak zwane protokoryndzkie, jakich dość naoglądał się w Monachjum i Paryżu. Wspomnienie z jakiejś wazy późniejszej, kolorowej przeniósł też na opisywane naczynia, mówiąc, że wśród owych potworów, na okrągłem ujęciu glinianem, wyobrażona jest farbą powieść o boskiem rodzeństwie dzieci Latony. Zmysł sceniczny uratował go przed wprowadzeniem więcej archeologji i uratował zarazem piękne, choć formalnie niewykończone dzieło.

Z lektury Homera począł się i drugi antyczny dramat Wyspiańskiego ‚P r o t e s i l a s i L a o d a m j a' (pisany w lutym 1899, tegoż roku drukowany w ‚Przeglądzie Polskim' i w osobnej odbitce). Postacie te wymienione są w Katalogu okrętów (Il. 2, 698 nn), gdzie czytamy, że Fylakejczyków i sąsiednie szczepy wiódł wojowniczy Protesilaos, dopóki żył, a wtedy już go pokrywała czarna zie-

[1]) A. Potocki (str. 33) widzi w greckich utworach Wyspiańskiego ‚niewątpliwy wpływ wizji obrazów Moreau, niezapomnianej wizji przepychu barwnych kształtów, powiązanych w fantastyczną architekturę poezji'.

mia. W Fylace pozostała po nim małżonka z pokaleczonemi (na znak żałoby) policzkami i dom ‚do połowy skończony‘. Jego samego zabił wojownik trojański, gdy wyskakiwał z okrętu jako najpierwszy z Achajów. — Uzupełnienia tego mitu szukał poeta nie w Owidjuszowym liście Laodamji do męża, niedawno nieobecnego (Heroid. XIII) lecz w jakimś podręczniku mitologicznym, może w Roschera Mythologisches Lexicon, którego używanie (niekoniecznie w tym czasie) poświadczają znajomi poety. Dowiedział się stamtąd (na podstawie Hyginusa, fab. 103 nn), że Laodamji udało się przez skargi i błagania przywołać do siebie zmarłego męża z Hadesu, a gdy ten po raz drugi opuścił jej pieszczoty i wrócił w podziemie, ona z rozpaczy zadała sobie śmierć. Na greckich sarkofagach mit ten bywa przedstawiany jako ilustracja prawdy, że miłość jest silniejsza niż śmierć. Wyspiański dopatrywał się w nim raczej mocy czarów miłosnych, które potrafią przywołać zmarłego, ale tylko na zgubę przywołującej. Taki morał głosiła i Lenora Bürgera i Ucieczka Mickiewicza[1]). W tym też duchu skomponował swą balladę antyczną, nie oglądając się już na wzór tragików starożytnych i nie chcąc bynajmniej przez swój utwór zastępować zaginionej tragedji Eurypidesa o Protesilaosie.

Chór dziewic opowiada, że młoda królowa po śmierci męża „żywot powolnem gnie konaniem — ustawnem żalem i płakaniem“. Treść tych żalów poznajemy zaraz z nadgrobnych lamentów Laodamji: tęskni naprożno za pieszczotą miłosną, za rozkoszą. Chór stwierdza, że ‚bez pieszczot‘ nic ją nie cieszy. Jedyną jej rozrywką codzienne opowiadania Aojdesa[2]) o Protesilaosie. Jakoż Aojdes

---

[1]) Mit o Protesilasie i Laodamji od Homera i Tragików do Bürgera (Lenore) przedstawił prof. T. Zieliński w rosyjskiem dziele p. t.: *Z życia idei.*

[2]) To przekręcenie formy Aojdos do tłumaczeń francuskich odnosi P. Chmielowski (S. Wysp. Charakterystyki liter. Wiedza i Życie II 7. Lwów 1902, str. 176), który też na str. 176 przytacza kilka innych, podobnych przykładów.

śpiewa o porwaniu Heleny, przygotowaniach do wyprawy na Troję, wróżbie, że Iljon padnie, jeśli pierwszy Grek, wyskakujący z okrętu na ziemię nieprzyjacielską, polęże. Warunek ten spełnił żądny sławy Protesilas, nie pomny na młodą małżonkę. Mogiła bohatera wznosi się na wybrzeżu; „lata biegą, zaś młoda — sercem się skarży niewiasta". Tu aojd przytacza płomienne słowa Laodamji, które ona zwracała do utęsknionego małżonka, a on, aojd, zwraca do niej, jakby ją chciał — uwieść. Królowa go odprawia, czuje ‚święty ogień swoich żądz — w bezwstydzie poniewierany' i postanawia jeszcze nadchodzącej nocy „zakląć Czar i Moce", by mara, jawiąca się jej we snach, przyszła ją zabrać ze sobą.

Potrzebne do czarów i ofiar rzeczy (mąkę, miód, wino, białe jagnię, czarną owcę) ma przy grobie przygotować zaufana szafarka; dziewka przyprowadzi wieczorem starego niewolnika, Eunoja. I szafarka i dziewka ostrzegają ją przed jakiemikolwiek czarami. Nim one spełnią polecenia, Laodamja siedzi w komnacie i nudzi się. To uczucie przedstawia poeta jako rozmowę z imaginowaną Nudą. Z nudów zaczyna się królowej chcieć spać.

Ta senność, to rozmowa z imaginowanym Snem. Sen przywołuje Zmorę (Onejros), a ta ludzi śpiącą obrazem śmierci męża, wołającego po trzykroć imię żony; stawia przed jej oczy Hermesa, którego ruch ona sobie tak tłumaczy, że małżonek jej wróci do niej z podziemia na kilka chwil. — Pod wpływem tych mar sennych rozkazuje przebudzona Laodamja przystroić i siebie i łożnicę. Nadchodzący starzec, niewolnik przywieziony z domu jej rodziców, ma ją pouczyć o gusłach, czarach. On wolałby ją odwieść od jakichkolwiek praktyk, wolałby ją odwieźć do rodziców — choć ojciec, przeciwny jej zamążpójściu, przeklął ją. Spełnienie tej klątwy widzi wdowa w swym losie: mąż wzgardził miłością ‚dla pustej hymnów chwały'. To też i ona złorzeczy ojcu, a miłość swą ślubuje grobom. Hermes przyrzekł jej tej nocy wrócić małżonka. Potrze-

bne jej tylko instrukcje co do sposobu składania ofiar podziemnym. Obietnica wolności skłania starca do pouczenia jej o tem. Laodamja bezpośrednio po każdej instrukcji wykonywa przepisane czynności, ale duch męża się nie zjawia. Wstrzymują go ustawne płacze i jęki żony. Ta wzywa teraz potępienia na siebie, byleby dusza męża jej się zjawiła.

Ledwie się potępiła, gdy Hermes prowadzi przed nią małżonka w pełnej zbroi: Laodamja opisuje obszernie jego wygląd i zbroję, dotyka jego zimnej ręki, zimnej twarzy, całuje jego zimne usta i czuje, że sama idzie na tamten świat. Już się widzi na łąkach szczęśliwych w towarzystwie męża, chce go objąć, gdy cień znika; ona poznaje, że ‚w błędne wstąpiła złudzeń koło‘, każe zdjąć z siebie świąteczne stroje i szaty, kryje pod białą zasłoną swój wstyd i żal i łzy. Wpatrzona w morze spostrzega płynącą po siebie łódź Charona, całe jej życie staje jej przed oczyma. Ratunku przeciw Losowi, Snowi i Czarowi szuka w śmierci, przebijając pierś nożem.

Z tragedją grecką ten utwór jako całość nie wiele ma wspólności[1]). Z zachowanych utworów dwa przedstawiają tego rodzaju wzywanie nieobecnego kochanka zapomocą czarów, ale to mimy, Teokryta idylla druga i Wergiljusza ósma, albo Wyspiańskiemu zupełnie nie znane, albo z pewnością przy pisaniu Laodamji zapomniane. Jego ‚tragoedja‘ byłaby zrozumiała i bez słów dzięki temu, że wizje bohaterki uzmysłowione są w żywych obrazach. Byłby to pantomim, gatunek w czasie cesarstwa rzymskiego na scenie dominujący, ale znowu z tej antycznej tradycji Wyspiańskiemu nie znany. Możliwe jest, że teksty pantomimów Jeana Lahora czy innych Francuzów, poznanych w Paryżu, podsunęły poecie tę formę sceniczną. Słowa są tu tylko ilustracją obrazów, a zastępują zarazem muzykę.

---

[1]) Miłosna tęsknota Laodamji przypomina miejscami ‚opętanie erotyczne‘ Isoldy Wagnera, jak to zauważył prof. Z. Jachimecki, *Głos Narodu* z 17. sierpnia 1916.

Panuje więc wiersz przeważnie rymowany, bogaty w powtarzania, a wtrącona tu i ówdzie proza ma swój rytm również muzykalny, nie takie obce prozie kadencje, jak w Meleagrze.

W tym nieantycznym gatunku literackim jest jednak dużo elementów antycznych. Już samo wprowadzenie motywu klątwy ojcowskiej zostaje w związku z tragedją starożytną. Wizje zagrobowe Laodamji przypominają takież wizje Alcesty Eurypidesa: Alceście zdaje się, że widzi łódź o dwu wiosłach. Przewoźnik zmarłych, Charon, trzymając osękę, woła na nią, wyrzucając jej zwłokę. Już porywa ją do podziemnego mieszkania Hades, patrzący ponuro z pod czarnych powiek. — Jeśli nie tę scenę grecką miał Wyspiański przed oczyma, to i ostatni obraz Charona z palącemi się oczyma i poprzednią wizję podziemia wzorował na szóstej księdze Eneidy Wergiljusza: wszak tam na polach żalu (lugentes campi) obok innych ofiar miłości błądzi i Laodamja. Wyspiański posłał ją na kwieciste łąki (amoena vireta), gdzie miał przebywać Protesilaos, jako jeden z tych, którzy ‚ob patriam pugnando vulnera passi'.

Ale najwięcej przy bliższym rozbiorze spotykamy reminiscencji z Homera. Jakby dla zaznaczenia, że podnieta do tworzenia wyszła rzeczywiście z Katalogu okrętów, rozprowadza poeta epitet domu Protesilaosa „do połowy skończony" i każe mówić chórowi: „Smutny twój dom z budową wpół porzuconą; nie kryte dachem spiżowym te alkowy, gdzie pieszczoty miały was tulić i wiązać węzłami lubości". O mogile, wzniesionej dla bohatera przez Atrydę, śpiewa Aojdes: „Wiązy, rękami Nimf — mogile dane na stróże, — wczesno rozwinięte — gałązki stroją zielenią". Jest to reminiscencja opowiadania Andromachy (Il. VI 416 nn), jakto Achilles, zabiwszy jej ojca, Eetiona, usypał mu mogiłę, a Nimfy górskie zasadziły dookoła wiązy. — Ważniejsza od tych ornamentów jest postać Snu, owego *οὖλος Ὄνειρος* z początku drugiej księgi Iljady, postać, która tak bardzo interesowała Wyspiańskiego przy

ilustrowaniu Homera i która znalazła się już w chórze ,Meleagra'. Jeśli Ὄνειρος miał spuścić na Agamemnona zwodnicze marzenia senne, to zwykły sen ma na Zeusa sprowadzić Ὕπνος, brat Śmierci — na życzenie Hery Il. XIV 231 nn. Te dwie postacie, drugą jako Sen (Hypnos), pierwszą jako Zmorę (z objaśnieniem Ὄνειρος) wprowadza poeta za przykładem Homera w akcję. Sen zawdzięcza swą postać skrzydlatego młodzieńca temu, że jest bratem Thanatosa i jako taki występuje z bratem na wazach i w plastyce. Ὄνειρος nie miał wzoru w sztuce greckiej, więc poeta sam skomponował mu purpurowo pręgowany kostjum szarej ćmy z „latającemi białemi oczyma". Mając te dwie Homerowe personifikacje, stworzył poeta na ich wzór trzecią — Nudę. Homer nie zna tego pojęcia, obce też ono Grekom klasycznym. Dopiero chrześcijańscy pisarze skarżą się na *acidia*, pochodzącą z greckiej ἀκήδεια, o której pisze Cassianus (inst. 5, 1): ,sextum (vitium principale) acediae, quod est anxietas sive taedium cordis'. Wprowadzenie tej nieklasycznej personifikacji ułatwił precedens Eurypidesa, który w ,Heraklesie szalejącym' użył personifikacji szału (Λύσσα). — Czwarta postać wizyjna, Hermes, pochodzi z płaskorzeźby, jak widać z takiego opisu: ,Wychodzi Hermes, wiodąc za rękę Protesilasa; Protesilas idzie z głową pochyloną, ubrany w strój bohaterski... Hermes rękę Protesilasa oddaje w rękę Laodamji'. Tożto warjacja na temat sławnej płaskorzeźby neapolitańskiej, przedstawiającej jak Hermes oddaje Orfeuszowi Eurydykę. Mężczyzna i kobieta zmienili role, ale układ i gest pozostał.

Odysseja (XI 24 nn) dostarczyła poecie materjału do wielkiej sceny czarów. Syn Laertesa, przybywszy do bram Hadesu, spełnia polecenie Kirki (Od. X 516 nn), kopie mieczem łokciowy dół i wlewa do niego na ofiarę dla zmarłych najpierw miód i mleko, potem słodkie wino, wreszcie wodę, posypując wszystko białą mąką. Potem zabija na ofiarę owcę i barana (według polecenia Kirki barwy czarnej). Do ich krwi zbiegają się dusze zmarłych (młodzień-

cy, dziewice, starcy, wojownicy), ale Odysseusz odpędza je mieczem, póki nie dał się napić Tejrezjaszowi i nie zasięgnął jego rady. Po wieszczku pije krew matka Odysseusza i rozmawia z nim. Przy pożegnaniu chce ją syn uścisnąć, po trzykroć napróżno; jak cień wysunęła się z jego ramion. — Rolę czarownicy Kirki objął u Wyspiańskiego starzec, świadom guseł. Instrukcje jego różnią się od greckich tylko o tyle, że zamiast czarnego barana każe zabić jagnię bieluchne, czarną owcę pozostawiając niezmienioną. Zamiast mieczem odpędza Laodamja nieproszone dusze kołkiem. Protesilas nie pije krwi. Więc cały czar i cała scena daremne. Dopiero na klęcie Laodamji jego osobno przyprowadza Hermes. W Odyssei wprowadza on tylko dusze do Hadesu. Gdy pędził tam dusze zalotników (Od. XXIV pocz.), one kwiliły, jak nietoperze w kącie ogromnej jaskini latają kwiląc, gdy jeden z przyczepionego do skały roju spadnie... Powtarza to pod koniec Laodamja: ‚Mary jęczą i kwilą — jak mysigłowych stado, — gdy zczepione gromadą — u stropów nor się chyją‘. Prócz wymienionych szczegółów jeszcze jednę postać wprowadził poeta za przykładem Odyssei: Agamemnon odjeżdżając na wojnę, poruczył opiekę i straż nad żoną śpiewakowi (Od. III 267), a na dworze Penelopy przebywa śpiewak Femjos, który zaraz w pierwszej pieśni budzi żałość królowej, śpiewając o nieszczęśliwym powrocie Achajów. Małżonka Odyssa każe mu zmienić temat, bo ten zanadto dręczy jej serce, stęsknione za sławnym mężem. Tego instynktu samozachowawczego nie ma Laodamja; ona przeciwnie karmi serce rozpamiętywaniem nieszczęścia. Ale sam fakt, że słucha Aojdesa (właściwie Aojdosa) opiera się na Odyssei.

Wreszcie obraz służby na dworze Laodamji jest skopjowany na stosunkach Odyssei. Stara szafarka, przywiązana do pani, którą ta darzy największem zaufaniem — to odpowiednik Penelopinej Euryklei. Jeśli pani obiecuje jej przydać parę zagonów na roli, to postępuje jak Odysseusz (Od. 21, 214), który przyrzeka swym pasterzom odda-

nie na własność gruntu, domów i żon. Dziewka chodzi co ranka do swego ojca po jabłka i gruszki: widocznie ten ojciec gospodarował w pańskim ogrodzie, jak Doljos (Od. 24, 220 nn) pod dozorem Laërtesa i obowiązany był zasilać codziennie pański stół owocami. Piastunów bohaterki greckie nie miewają, tylko piastunki. Mimo to Wyspiański wprowadził taką postać, by móc powiązać teraźniejszość Laodamji z jej przeszłością, z domem rodzicielskim, skąd właśnie przyszedł z nią wierny niewolnik. Gdyby nie ten wzgląd, instruktorką czarów mogłaby być sama szafarka, jak w Odyssei Kirke.

Tak całe otoczenie bohaterki pokazało się greckiem, Homerowem. Natomiast sama Laodamja postępuje inaczej, niż klasyczne wierne żony, czekające na mężów, inaczej niż Homerowa Penelopa lub Sofoklesowa Dejanira. Wyspiański uosobił w niej grecką żądzę życia, żądzę rozkoszy w sposób, jakiego wymagają konwenansowe pojęcia o tym przedmiocie. Tak, jak przemawia Laodamja, mówią romantyczne Heroiny Owidjusza, które przeszły miłosną szkołę aleksandryjską, mówią bohaterki Pierre'a Louysa i innych aleksandrynistów paryskich. Raz zdobywa się nawet na anakreontyk, gdy śpiewa: „Eros, Eros ty mój, — różane dziecię, — ty dla mnie łoże strój — w kwiecie. — W kwietne opasuj wianki, — we sploty, łoże żony, kochanki; — calem więdła z tęsknoty, a tyś dla mnie wybranki — ustrzegł bełt złoty".

Dekoracja ‚operowa', jak w ‚Meleagrze': portyk kolumnowy; w głębi za kolumnami widać gaj cyprysów, w środku gaju białą stelę grobowcową. W kostjumach znać studja archeologiczne, pochodzące z czasu ilustrowania Iljady. W Helbigu czytał był (str. 198 nn), że kobiety nosiły *ἑανός*, długą suknię płócienną, przylegającą do ciała, sięgającą do stóp, z boku spiętą szpilami (*περόναι*). Peplos, podarowany Penelopie przez Antinoosa, opatrzony był dwunastu szpilami (Od. 18, 293). Barwa tej szaty bywała purpurowa, Heanos przepasywała *Ζώνη* — pas, u Kalypso

i Kirki złoty, u innych opatrzony frendzlami. Na ramiona zarzucały niewiasty rodzaj szala (*κρήδεμνον*). Na tej podstawie skombinował Wyspiański strój Laodamji, jej *ἑανός* z pasem — srebrnym. *Κρήδεμνον* zastąpił dwoma kawałkami materji, wolno na plecy i piersi spadającemi, chcąc osiągnąć wygląd taki, jaki mają kobiety na ilustracjach Helbiga (fig. 58, 58a). Fryzura i biżuterje także polegają na Helbigu. Homeryczne są też sandały, mniej homeryczne ich wysokie opasanie, konwencjonalnie teatralne wysokie drewniane kontury. Aojd ubrany jest w krótki chiton bronzowy (takiego koloru niema Homer, raczej szafranowy) i białą chlajnę lub pharos, który mu poeta z własnego pomysłu przewiązuje rzemieniami i drapuje. Zamiast phormingi, jak śpiewak Demodokos (Od. 8, 67), lub kitharis, jak Femjos (Od. 1, 153), daje mu poeta do ręki „piszczałek kilkoro spojonych razem", więc syrinks, instrument pasterzy (Il. 10, 13). Na prymitywnej formindze, zrobionej z czerepu wołu i strun z jelit jagnięcych, grają rówieśnice Laodamji. Maska aojda, „śmiejąca uśmiechem Aeginetów", pochodzi może od Helbigowskiego cytrzysty na str. 188. Najniepotrzebniej weszła ta Helbigowa archeologja w pierwsze przemówienie Laodamji do powracającego małżonka. Po pobieżnym opisie jego wyglądu (przyczem nie zapomina o złotych błaszkach, ujmujących kędziory) kładzie bohaterka obie dłonie na napierśniku męża i rozwodzi się nad pancerzem (wielokroć złotym gwoździem okutym w zygzaki i koła pierścienne), kitą szyszaka (przyczem wzmianka, że konia sam ugonił na szerokich błoniach Ptelei, błoniach bujno rosłemi trawami szumiących) pasem (dar rodzica)... Szczęściem o reszcie uzbrojenia zapomina, ale i tak ta epicka maniera tu niezbyt stosowna. Dodawszy do tych szczegółów czerwoną barwę korabia, według Homerowego *μιλτοπάρηος*„ o czerwonych policzkach, będziemy mieli prawie wszystkie rekwizyty Homerowe. Koral, zdobiący złotą bransoletę, jest równie anachronistyczny, jak podziemne ‚łuki triumfów',

sparte z ciosów białości mleka. W każdym razie trzeba uznać wysiłek poety w kierunku wprowadzenia kolorytu epoki bohaterskiej, wysiłek uwieńczony pomyślnym skutkiem.

Jakkolwiek już samo wejście poety w świat Homera objaśnia jego zwracanie się po tematy tragiczne do Grecji, to przecież fakt, że pierwsze pomysły obu tragedyj antycznych zrodziły się prawdopodobnie jeszcze w Paryżu, każe nam rzucić okiem w kierunku tych utworów francuskich, któreby mu wtedy mogły były dostarczyć jakichś podniet antycznych.

W literackiej korespondencji z L. Rydlem wymienia Wyspiański dość obficie nowości romansowe, które właśnie czyta; o lekturze nowych dramatów czy liryków poza Maeterlinkiem nie wspomina. Ale wobec rozległości jego ówczesnych zainteresowań nie można z tego milczenia wyprowadzać wniosku, że nic takiego nie czytał. Natomiast wolno przypuszczać, że śmierć *Leconte'a de Lisle* (um. 1894), z okazji której wiele pisano o głowie francuskich Parnassyjczyków w całej Europie, a najwięcej w Paryżu, zwróciła jego uwagę na *Poèmes antiques*, (wśród nich znajduje się także tragedja *les Erinnyes* z r. 1873, zalecająca się melomanowi intermedjami muzycznemi Masseneta) i na jego prozaiczne przekłady *Iljady* i *Odyssei*. Przypuszczenie to jest tem prawdopodobniejsze, że Rydel, jako autor *Dies Irae* znał, jak się zdaje, utwór de Lisle'a pod tym samym tytułem i rozmawiając z Wyspiańskim o swym utworze powoływał się może i na pierwowzór. Otóż jeżeli Wyspiański czytał który z antycznych utworów de Lisle'a, znalazł tam Grecję konwencjonalną, muzealną, a przytem zawsze uśmiechniętą, spokojną, łagodną[1]). Była to ta sama Grecja, którą Wyspiański poznał w gimnazjum od Schillera (Götter Griechenlands) i innych neohumanistów niemieckich. Tę samą Grecję przedsta-

[1]) Antoni Lange, *Studja z literatury francuskiej*. Lwów. Bibl. Mrówki, str. 48.

wiały *Les Trophées* de Heredii, wydane w r. 1893 podczas pobytu Wyspiańskiego w Paryżu, sonety zupełnie parnassyjskie, a przecież powitane z entuzjazmem przez ówczesnych młodych, zwanych symbolistami. Głowa tych symbolistów, Jan Moréas, rodem Grek, wydał właśnie w pierwszym paryskim roku Wyspiańskiego (1891), zbiór liryków p. t.: *Le pèlerin passionné*. „Okrzyknięto go pierwszem arcydziełem symbolizmu, urządzono bankiet z mowami, a Moréas chodził przez kilka dni w obłokach dymów kadzielnych i zazdrości" [2]). W tym zbiorku poeta nieraz dosiada klasycznego Pegaza i puszcza się ku źródłom kastalskim; po drodze uśmiechają mu się Gracje, a kosmaty pan szczerzy zęby i porusza w takt kozim ogonem. Bardziej jeszcze mogła Wyspiańskiego interesować Moréasa *Eriphyle* z r. 1894. Z okazji wcześniejszych *Funérailles* pisze p. Jan Szarota [2]): Jego wizja średniowiecza podobna jest w części do barbarzyńsko bogatych scen z dekadencji bizantyjskiej, w części do wizyjnych witraży w stylu Wyspiańskiego: strzępy wyblakłej purpury i pogięte insygnja władzy; ręce pięknych dam rozsypują się w proch, a z każdego otworu wyglądają kości pożółkłe, stos piszczeli i popiołów, które dymią jakimś bólem nieokreślonym". Poeta o tak pokrewnym sposobie myślenia czy czucia mógł więc pociągać do siebie Wyspiańskiego i zachęcić potem do czytania *Poèmes et Sylves* (1886 do 1896), wśród których znajduje się *Enona o jasnem obliczu*. W czasie, gdy ukazała się Moréasowa tragedja *Iphigénie* (1904) Wyspiański już nie miał kontaktu z bieżącą literaturą francuską.

Dużo antyku jest też w utworach zięcia Heredji, Henryka de Régnier, zwłaszcza w jego *Poèmes anciens et romanesques* (1890), *Bosquet de Psyché* (1894), *Aréthuse* (1895). Fantastyczny świat *Legendy* Wy-

---

[1]) Jan Szarota, *Współczesna poezja francuska*, 1880—1914, Lwów, 1917, str. 225.

[2]) Tamże.

spiańskiego staje przed oczyma, gdy się czyta taki opis mitologji w jego poemacie *Człowiek i Syrena*[1]): „Régnier przyswaja sobie... najniższy świat bożków, bogiń i półbogów, uosabiających żywiołowe siły przyrody. Ukształca je na sposób, wspólny prawie wszystkim symbolistom w Europie, w stylu t. zw. secesyjnym, kolorach wyrazistych, a linjach wodnych, powłóczystych i dziwnie wyginanych: Z wody dobywają się dziwaczne postacie o długich brodach i zielonych morskich oczach... Fauny, zawalane ziemią, błotem i trawą, dudnią kopytami po lasach i chichoczą w polach tak, że tylko ich rogi i jasne włosy Nimf migają ponad zbożem... Ukazują się płowe sierści satyrów, ich gęby brzydkie a dziwaczne; syreny, gryzące się na morzu i rdzawo-czarne cielska centaurów..."

Inną zupełnie Grecję pokazywały *Mimes* (1893) Marcelego Schwoba, naśladowcy wydobytego z papyrusów poety aleksandryjskiego Herondasa, autora *Mimijambów*, realistycznych obrazków z życia codziennego. Fakt, że papyrusy egipskie przynosiły nowe poezje ze starej Hellady, podsunął Piotrowi Louys pomysł zabawienia się w mistyfikację i ogłoszenia prozaicznej parafrazy pieśni poetki małoazjatyckiej z początku VI w. przed Chr., przyjaciółki Safony. *Les chansons de Bilitis* (1894) budziły sensację u smakoszów literackich w całej Europie. Czy nie zainteresowały także Wyspiańskiego, bawiącego w chwili ich wydania w Paryżu? W każdym razie niby grecka zmysłowość Laodamji Wyspiańskiego bardzo przypomina i zapały Bilitis i żary Louysowej *Chrysis* (1893) i *Aphrodite* (1894). Są to przedstawicielki Grecji schyłkowej, Grecji Teokryta, Meleagra, Lukiana, a nie tej Grecji klasycznej, której prostotę i sztukę kochali w ostatniem trzydziestoleciu: Banville, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, A. Sylvestre, A. France, L. Ménard, pani Adam[2])...

[1]) J. Szarota, j. w. str. 284 nn.

[2]) Jan Lorentowicz, Nowa Francja literacka, Warszawa, 1911, str. 399.

Tyle podniet antycznych mogła Wyspiańskiemu dostarczyć współczesna literatura francuska. A jeśliby nawet nie zwrócił był uwagi na żadne z wymienionych nazwisk i dzieł, to ich przytoczenie i tak nie jest bezprzedmiotowe. Dowodzi ono bowiem, że antyczne zapały Wyspiańskiego nie były czemś przypadkowem i odosobnionem, ale stykają się (jeśli nie łączą) z helleńskim prądem w ówczesnej literaturze francuskiej.

Z ‚Meleagrem' i ‚Laodamją' możnaby w jakąś trylogję[1]) antyczną łączyć ‚K l ą t w ę' (pisaną w czerwcu 1899, wydaną w Życiu i osobnej odbitce). Akcja jej (skonstruowana na podstawie opowiadania żony poety) rozgrywa się w nowoczesnej wsi polskiej. Znalazł w niej poeta przeżytki dawnych wierzeń i praktyk, które mu pozwoliły na skonstruowanie sieci przeznaczenia, gubiącego winnych, przeklętych tak — jak w tragedji greckiej. Lud wierzy mianowicie, że klęski elementarne, w danym razie posucha, są karą bożą za jakieś ciężkie przewinienia; tenże lud stara się zapomocą rozpalenia ogromnego stosu sprowadzić chmury i deszcz. Wstawmy między to wierzenie i ten ‚czar deszczowy' winnego posuchy, a katastrofa gotowa. Tym winowajcą jest kapłan[1]), który, nie pomny na śluby czystości, żyje z swą młodą gospodynią i ma z nią dzieci: „Ktokolwiek na tej ziemi — przysięgi straszliwemi — ślubował Bogu swoją duszę — w czystości żywić nieskalanej; — a potem śluby swoje łamie — i boskiej łasce dla się kłamie; — Bóg pomsty zsyła nań katusze — i jego dzieci i kochanie — na zatraconych ogień wpędza". Do tego poznania nie doszedł kapłan sam. Przeciwnie, z początku uważał swą winę za sprawę czysto wewnętrzną, nazewnątrz za tajemnicę i surowo występował przeciw męskiej i żeńskiej służbie, postępującej — za jego przykładem.

---

[1]) A. Wyspiański, jak wynika z przytoczonych w rozdz. II pomysłów lubił, na wzór grecki, łączyć pomysły w trylogje.

[2]) A. Niemojewski (j. w., str. 33 nn) trafnie charakteryzuje ten typ księdza-chłopa galicyjskiego.

Jeśli już ci strofowani kładli palce na jego ranie, to odsłoniła ją zupełnie gmina przez swoich wysłanników, dzwonnika, sołtysa, wreszcie pustelnika. Pustelnik, którego gmina sprowadziła, by ,Złe zamówił' występuje jako przedstawiciel ,starej wiary' i ,starych praktyk', ,co to w wiek z wieka — tajemną trwogą czci i szanuje — pamięć człowieka'. Kapłan potępia te gusła i czary i gwałtownością swoją wyrywa pustelnikowi odpowiedź na pytanie: „Kto jest ten winny?' Brzmi ona: ,Ty sam'. Winowajca szuka narazie ulgi w wyznaniu i odchodzi do kościoła błagać zmiłowania Bożego. Gmina tymczasem czyni przygotowania do ,czaru deszczowego', bo wedle przykazania pustelnika: ,trza, by pod Nieba błękit parny — dym wzbił się w słup ofiarny, — by żywioł ognia z Ziemi lęgły, — z niebieskim żarem stał się sprzęgły, — ażby strop, słońcem przepalony, — kir dymnych chmur przesłonił czarny'. W tym celu gmina ma zaprząc cztery woły czarnorogie i wywieźć niemi dwie sągi czarnych kłód na ugór za wsią. Sołtys wybiera nato ,księdzowe pole'. Słyszała to młoda (gospodyni), która dowiedziawszy się od sołtysa, że posucha jest wynikiem klątwy, którą zmaże tylko ofiara, a od dzwonnika, że klątwę sprowadził grzech księdza i jej — przypuszcza, że to może nie o spalenie samego drzewa chodzi, ale że — z niej trzeba ofiary.

Akcja mogłaby już od tej chwili staczać się ku katastrofie. Ale poeta opóźnia ją, sprowadzając na młodą klątwę indywidualną. Obrażona przez dziewkę, bije ją młoda i wyrzuca ze służby. Pokrzywdzona woła: ,Bądź ty i twoje dziecka przeklęta'. Ksiądz ściąga na siebie podobną winę przez to, że ugaszczając winem starą matkę, ,trąca się z młodą, nie z matką'. Matka tak ,zdyshonorowana' mdleje, a przyszedłszy do siebie mówi: ,A wiem już pewno, syn mnie nie kocha, — pirwy się z obcą przybłędą para, — śklenicą pirwy trąca; — dla matki to już honor nijaki'; a potem: ,Niechta, ja po niej druga. — Już ja nic tobie'. Na to syn usprawiedliwia się w dziwny sposób: chce

młodej dać jak najwięcej szczęścia, słońca za życia, bo wie, że po śmierci będzie ‚wieczyście z potępionemi — w piekielnych ogniach stać — ona i dzieci‘. Występny musi ginąć. O sobie przytem nie myśli. Dla niego największą byłoby stratą, gdyby oni go opuścili. A przecież gotów i do tej ofiary: gdyby na przygotowany przez gminę stos wstąpiła młoda z dziećmi — ‚byłaby wtedy ocalona‘, oczywiście przed piekłem. Matka sądzi, że to zagrażałoby szczęściu syna i jego zbawieniu. Dlatego niech raczej owi będą potępieni, gdy kiedyś pomrą śmiercią naturalną.

Syn wie, że w takim razie dręczyć go będzie ciągle myśl o ich potępieniu. Możeby jednak znalazł spokój, gdyby matka u niego zamieszkała. W takim razie młodą z dziećmiby oddalił, zaopatrzył. Matka odmawia, bojąc się klątwy Bożej, wiszącej nad domem. — I tę rozmowę słyszała młoda i uznała w niej ‚sąd wyroczni‘ nad sobą. Przeczy wprawdzie, jakoby się chciała spalić, ale mówi o odejściu. Matka po drodze uwiadomi o tem syna, który przecież ‚jest skłonny, by odeszła‘. Gdy się ksiądz oddalił, by odprowadzić matkę, młoda posyła łuczywo do zapalenia stosu, przeprasza ową wypędzoną dziewkę, obdarowywa ją hojnie; ubiera odświętnie, biało siebie i dzieci i wychodzi z niemi. Spotyka ją pustelnik, tłumaczy, że ofiara ma być ‚z żywych płodów ziemie‘, a zrozumiawszy, że ona siebie i dzieci idzie ofiarować, uważa ją za obłąkaną, przesądną i chce ją powstrzymać od grzechu śmiertelnego. Napróżno! Wypędzona przez księdza (bo za taką się uważa) widzi jedyną ucieczkę w śmierci. Ona ją oswobodzi od złych mar, oddawna ją ścigających. Pustelnik przerażony oddala się, a młoda okrąża z dziećmi domostwo, prosi Boga o zbawienie dla dzieci i siebie i żegna się z życiem: „Bądźcie mi zdrowe, bądź mi zdrowa — Radości i Wesele, — żegnaj Słońce, — niechajże oczu mych nacieszę, — ostatni raz się k'tobie patrzę. — Oto na stos skazana idę“.

Wracający ksiądz dowiaduje się od pustelnika, że wygnana przezeń młoda odeszła. Słowa jej świadczyły, że

księdzowe straszenie piekłem pchnęło ją do rozpaczy. Jeśli się nie da jej powstrzymać, to ksiądz winien śmierci tej kobiety. Teraz poszła stosu dopatrzeć na księdzowem polu. Ksiądz radby ją stamtąd odwołać. Nadbiegający parobek donosi, że gdy zaniósł łuczywo na stos, który ma być o świtaniu podpalony, młoda odprawiła go do domu i sama przy stosie została. A oto stos już płonie. Dzwonnik pokazuje na słup dymu i widzi już skutek czaru: ‚Po tem palącem dotąd niebie — rozbiegły chmurki, jak się mnożą — i deszcz się może puści‘. Niepodobna tam się dostać, bo gromada zbitą masą otoczyła plebanję i nie przepuszcza nikogo na ugór, gdzie płonie stos. Próżno ksiądz woła, żeby tam biegli, bo może ona dręczona widokiem kar piekielnych, przez niego głoszonych, poszła się spalić wraz z dziećmi. Wreszcie część gromady biegnie gdzie stos, reszta zostaje przed plebanją i widzi trzy srebrzyste gołąbki, przylatujące od ugoru ku plebanji. Pustelnik widzi w tem wróżbę, ‚że tam ocalone ludzie‘, że ‚klątwom koniec‘. Jakoż zrywa się wicher, chmury coraz gęstsze. Inaczej zrozumiał ksiądz tę wróżbę gołębią, gdy od ugoru nadbiegł przerażony parobek z okrzykiem: ‚O Jezu, Jezu, Jezu!‘ Jakby w zachwyceniu pożegnał ksiądz odlatujące ku niebu dusze swych ukochanych, by potem od parobka usłyszeć, że młoda wrzuciła dzieci do ognia, a sama z płonącą żagwią biegnie do wsi, by ją spalić. W księdzu budzi się uczucie ojcowskie. Teraz dopiero pojmuje otchłań nieszczęścia. Wiara jego tonie w odmętach. Wśród nadciągającej burzy wbiega na plebanję młoda: ‚Niechże pali! Niechże śmierć wszystko moje schłonie‘ woła ksiądz i powziąwszy jakąś nową myśl[1]), chce gdzieś biec. Próżno go chłopi wstrzymują, wyrywa im się i biegnie w stronę gościńca — oczywiście z zamiarem samobójczym — na stos czy do wody. Młoda ginie u wrót ple-

[1]) O tu! tu w myśli mej się lęgnie
co? spełnić trza, spełnić.

banji, zasypana grudami i kamieniami przez gromadę, wyrzucającą jej miłostki plebańskie i dzieciobójstwo. Przerażone wzmagającą się burzą chłopstwo widzi w izbie plebańskiej kogoś w białej szacie, co przebiega przez wszystkie pokoje, jakby poszukiwał czego. Oczywiście to duch księdza. Jakby krwawe ciało zmarłej wołało o nową pomstę, biją w wieś pioruny. Pustelnik każe się kajać: ‚Padajcie o ziemię głową‘.

Jedynym błędem tej tragedji, owianej duchem prawdziwie antycznej fatalności, jest nadmierne motywowanie postępku młodej. Wystarczyłoby zupełnie, gdyby młoda, wysłuchawszy poleceń pustelnika, źle je zrozumiała i w poczuciu winy nieślubnego związku siebie i dzieci przeznaczyła na ofiarę, by usunąć klątwę, posuchę. Nie, ona musi najpierw ściągnąć na siebie klątwę dziewki, potem dowiedzieć się, że ją czeka niechybnie piekło, potem usłyszeć, że mogłaby się zbawić przez ofiarę na stosie, wreszcie zrozumieć, że ksiądzby chętnie widział jej oddalenie się z plebanji — by pójść na stos. Trzy gołąbki, to dusze jej i dwojga dzieci. Mimo to — ona żyje jeszcze, choć jako strzyga, by drugi raz zginąć — ukamienowana. Egoizm księdza, który tylko ją wraz z dziećmi poświęcał piekłu, a o swojej przyszłości nie myślał; który największą ofiarę widział w tem, że ją oddali — jest niezrozumiały. Jeśli wierzył, że śmierć na stosie ją ocali, to czemu ją chciał ratować; czemu twierdził przed pustelnikiem, że jej wyganianie było ‚udaniem, dla niepoznaki‘? Trudno też domyślić się, jaka wiara ginie w nim pod koniec. Chyba ta, że jego nie spotka tu kara. Jakoż sam sobie ją wymierza. Bo tragedja byłaby niezupełna, gdyby prawdziwe było przypuszczenie krytyka (J. Flacha), „że najbardziej winny uchodzi z życiem; pędzi szalony naoślep, za nim gonią chłopi, którzy prawdopodobnie nie dopuszczą, by z rozpaczy popełnił samobójstwo“. Edyp mógł poprzestać na wykłuciu sobie oczu; mit nie pozwalał poecie kazać mu się zabić. Pojednanie następowało w innej tragedji. My je znamy

z Edypa w Kolonos. Ale Wyspiański nie zamierzał przedstawiać dalszych losów księdza w innej tragedji.

Ta, którą napisał, prócz języka niema nic specyficznie polskiego[1]). Podstawowe jej wierzenia i praktyki znane były już Grekom, znane są do dziś dnia wielu ludom i szczepom, jak widać z W. Mannhardta, Antike Wald- und Feld-kulte (1877). Wystarczy księdza nazwać kapłanem, a może to być kapłan jakiejkolwiek narodowości, który przez niedotrzymanie jakichś ślubów ściągnął na swoich klątwę bożą. Jego związek z młodą, obrażający bóstwo, zastępuje incestowe małżeństwo Edypa. Jak w tragedji Sofoklesa zaraza, tak tu spadła na lud posucha. Co robić? Szukać winowajcy. W ‚Edypie królu' wskazuje nań po gwałtownej rozmowie z królem wróżbita Tejresjasz. Tę scenę miał Wyspiański w pamięci[2]) pisząc pierwszy dialog księdza z pustelnikiem. Jakby dla zaznaczenia jego pochodzenia każe poeta przez wspomnienie Tejresjasza nazwać księdzu pustelnika wróżbitą: ‚Cóż to chcesz prawić niby wróżbita'? W opóźnieniach akcji już nie idzie Wyspiański za Sofoklesem. Dopiero gdy młoda żegna się z życiem i słońcem, przemawia jak Antygona. Antygonicznem też może echem są te ‚księgi spisane, w nie prawa Boże wryte', na które powołuje się ksiądz (za nim młoda) i które przez postępowanie młodej przyczyniają się do katastrofy. Wobec nich matka, jak Antygona, głosi: ‚Litość się ludziom godzi'. Radosne okrzyki dzwonnika, że czar skutkuje, bo na niebie gromadzą się już chmury, — umieszczone tuż przed katastrofą księdza, wprowadzają ową tak ulubioną Sofoklesowi ironję tragiczną, znaną choćby z Antygony w scenie, gdzie Kreon ustępuje, a chór radośnie wzywa Bakcha tuż przed katastrofą, lub z Edypa króla, którego posłaniec do-

[1]) Zarzucano, że ludowość języka psuje młoda, gdy chce biec za podwoje bram ‚edeńskich', a potem ‚za empirejskich bram podwoje'. Zapomniano, że oba wyrażenia znała ze starych pieśni kościelnych, jeśli nie z kilkuletniego pożycia z księdzem, który ją przecież traktuje jako równą sobie.

[2]) Jak to już zaznaczył A. Potocki, str. 34.

noszący o śmierci (przybranych) rodziców, pociesza, że nie ma już powodu obawiać się spełnienia wyroczni. A ta właśnie wiadomość przynosi mu wyrok winy.

Ważniejsze od tych antycznych szczegółów jest przejęcie z ludowych wierzeń klątwy przez emulację ze starożytną fatalnością. Artyzm poety nie staje na stanowisku starej wiary. Wszak pustelnik po niewczasie widzi, że jego i jego wiernych gadania o potrzebie ofiary pchnęły młodą na stos, i chyba wbrew lepszej wiedzy winę w tym wypadku przypisuje postępowaniu księdza. Oczywiście, że i ksiądz jest za to odpowiedzialny, ale i bez jego rozmowy z matką, podsłuchanej przez młodą, ta byłaby szukała własnego ukarania. To zwikłanie udziału wszystkich w katastrofie, która z założenia miała być ekspiacją winy wobec klątwy, stwarza sieci fatalności nieuniknionej, choć niby tak łatwo dającej się uniknąć przez proste wyjaśnienie: Coby szkodziło wykonanie ‚czaru deszczowego‘ przez spalenie stosu drzew? Coby szkodziło odprawienie zaopatrzonej młodej z dziećmi? Dopiero nieporozumienia, związane z obu zamiarami, sprowadzają katastrofę.

Chór nie wznosi się nad te nieporozumienia, jest organem zabobonnej gminy i jako taki organicznie łączy się z całością. Ta organiczność całości, mimo emulacyj antycznych, jest największą zaletą tej próby zbudowania z nowożytnych elementów tragedji równoważnej ze starożytnemi.

Po tragedji plebańskiej zabrał się Wyspiański do tragedji karczemnej i napisał w r. 1899 znaczną część ‚Sędziów‘, ale rzecz tę wykończył i wydał dopiero w r. 1907. Mimo to technicznie należy ona do ‚Klątwy‘. Jewdocha, zakochana zawsze w synu karczmarza Natanie, z którego poduszczenia zabiła kiedyś wspólne ich dziecię, tem się różni od Młodej (z Klątwy), że nie poczuwa się do żadnej winy i grzechu; czuje tylko, że jej źle na świecie, że pali ją wstyd, że jej nawet ‚ulga z kościoła‘ nie pomoże i dlatego pragnie śmierci i to z rąk kochanka, który i tak sam

już planował uprzątnięcie niewygodnej wspólniczki zbrodni. Nową zbrodnię zamierzali zwalić na dziada, który właśnie wrócił z więzienia i przyszedł do karczmy mścić się dawnych krzywd na karczmarzu Samuelu. Gdyby udał się plan Natana i dziad nie był mówił z swą córką, Jewdochą; co więcej, gdyby był w podnieceniu sam ją zabił, mielibyśmy tragedję fatalności w rodzaju ‚24 Februar' Zacharjasza Wernera (jest to także tragedja karczemna). Ale Wyspiański wprowadza jeszcze przypadkową interwencję brata Jewdochy, Urlopnika, dalej ludzkich sędziów, krótkowidzów, wreszcie prawdziwego sędziego, cudowne dziecko Joasa, syna Samuela, a przez to stwarza rzecz ideowo najbardziej podobną do ‚Potęgi Ciemnoty' Tołstoja. Z antykiem ani poprzednia intryga Natana ani ostateczna spowiedź Samuela nic nie mają wspólnego. Dlatego tym utworem więcej się nie będziemy zajmowali.

ROZDZIAŁ VII.

ROZPAMIĘTYWANIE NIESZCZĘŚĆ NARODOWYCH.

Zdrowy instynkt ateński. Reprezentuje go Chłopicki (Warszawianka). Popełnia winę. Ulega szałowi śmierci. Analogje z Lillą Wenedą. Obrazy i frazesy klasyczne. — Książę Czartoryski opiera się szałowi romantycznemu Lelewela. Popełnia winę. Ulega szałowi i głosi go. Wina Lelewela. Kara. Szał Lelewela własnością Słowackiego, zwłaszcza Mickiewicza. — Walka z szałem śmierci, reprezentowanym przez Mickiewicza (Legjon). Scena Charonowa, to sąd nad poezją śmierci. Winy Mickiewicza. Scena w kopule rozprowadzeniem obrazu Słowackiego. Paralelność sceny na Kapitolu i Forum. Druga jest alternatywą pierwszej. Prorok śmierci konstrukcją reprezentatywną. Twórczość wizyjna. Brak hamulca krytyki. — Wesele dramatem satyrowym po trylogji antyromantycznej. Forma dramatu imaginacyjnego. Wzorem Dziady Mickiewicza. Technika szopkowa. Czar muzyki przeszłości. Chochoł symbolem przeszłości. Frazesy klasyczne. Wspomnienie paryskiej Muzy. — Wyzwolenie komentarzem do tetralogji antyromantycznej. Akt trzeci skrótem Legjonu. Szekspirowski pomysł teatru w teatrze. Jego centralne znaczenie. Wina Konrada. Wpływ Nietzschego. Estetyka Życia. Cytat z Chmur Arystofanesa. Reminiscencje klasyczne. Przykaz Hestji. — Genealogja Trylogji historycznej. Aktualność walk Wyspiańskiego. Tendencja w tragedjach starożytnych. Tendencja Słowackiego Lilli Wenedy. Przygotowanie Kordjana. Słowacki mistrzem Wyspiańskiego. Wesele i Wyzwolenie, to dramatyczne satyry polityczne. Analogje z komedjami Arystofenesa. Wyspiański Arystofanidą.

W liście o teorji tragedji (z 9-go lutego 1897) pisze Wyspiański, że oczekuje po Rydlu 100 dramatów. Że przytem miał na myśli obfitą produkcję tragików ateńskich, wynika z drugiej podobnej wzmianki (list z 1-go maja 1897): ‚Ty powinieneś napisać 80 dramatów, jak pisywali greccy tragicy‘. Obie wzmianki dowodzą, że poeta czytał prócz francuskich parafraz tragików także coś o ich twór-

czości, jakąś historję greckiej tragedji. Tam mógł spotkać się z następującym przyczynkiem do psychologji publiczności ateńskiej: Kiedy Frynich wystawił swą tragedję o zdobyciu Miletu (*Μιλήτου ἅλωσις*), Ateńczycy, jak donosi Herodot (6,21), wpadli w teatrze we łzy i skazali na karę pieniężną autora za to, że im przypomniał własne nieszczęścia (*ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακά*) i wydali ustawę, aby nikt na przyszłość nie pisał takich politycznych dramatów. — Ta notatka Herodota więcej rozświetla ateńskie poczucie sztuki, niż tomy historji estetyki starożytnej: Ateńczycy szukali w teatrze, w sztuce, wzruszeń czysto estetycznych, chcieli się litować nad nieszczęściami herosów i ludzi do siebie podobnych, ale nie nad własnemi, drżeć o ich los, ale nie o swój własny. Własne nieszczęścia wyciskały z ich oczu prawdziwe łzy, a oni przeżyciem „sztucznych" wzruszeń chcieli się przed niemi zabezpieczyć. Nie wstydzili się wprawdzie i prawdziwych łez, ale na rynku, gdzie się robiło politykę. Kto im ją wprowadzał do teatru, tego wyrzucali, nie jak syty bankier wyrzuca za drzwi żebraka, psującego mu nędznym wyglądem humor, ale jak ludzie czynu, którzy wiedzą, że bawienie się marą czynu, odbiera energję do spełnienia samego czynu. Do podobnego poglądu na sztukę ‚narodową' doszedł Wyspiański, jak zobaczymy, w r. 1897 w Redakcji *Życia* i ta zmiana w jego stosunku do polskiego romantyzmu zaznaczyła się niebawem w jego twórczości.

Greckim głosem instynktu samozachowawczego, instynktu czynu przemawia Chłopicki do słuchaczy ‚W a r s z a w i a n k i' (pisanej w Paryżu w r. 1893, list do H. Opieńskiego z 3-go września 1893, zredagowanej ostatecznie w Krakowie w r. 1897, drukowanej w Życiu). Rzeczywistość, bitwa pod Grochowem, rozgrywa się za sceną. Na scenie są jej spektatorzy, przedewszystkiem dwie panienki, kojące zdenerwowanie pieśnią o zakończeniu: ‚Powstań Polsko, skrusz kajdany, — dziś twój triumf albo zgon'. Na to Chłopicki: ‚Otóż to, otóż to: zgon! wtedy, gdy

trzeba, — żeby Mars w pełnej zbroi gnał przez pola. — Tu jest ukryty miazm rozstroju i rozkładu — w malowniczości zgonu'. Rycerze śmierci powinni się poprzebierać w żałobne stroje wojowników romansów i wołać: ,Los mój mnie woła, otom gotów, zginę — zaczem w nieśmiertelności po wieki zasłynę'.

A takimi rycerzami są młodzi oficerzy polscy, z rozkoszą goniący pod ziemię, jakby ich wzywały duchy z Erebów; taki jest dowódca dywizji, broniącej Olszynki, Żymirski, ,orzeł, Zewsowy ptak', co ,sercowych żalów łzą chce być wymowny — i myślą goni za snu marą zwodną — i we Śmierć wierzy'; taki jest narzeczony Marji ,heros śpiewów Homera'. Tacy potrafią tylko ginąć. I giną, jak gdyby dla usprawiedliwienia złowrogich przeczuć Marji: ,Już wam wrota podziemu otwarli,—wy ostaniecie wszyscy tam umarli'. Jej Kassandryczne wizje wzruszają nawet Chłopickiego. Ta nowa wrażliwość jest — karą za winę. Punktem zwrotnym w psychologji Chłopickiego jest monolog: ,Trzebaż więc było, bym tę spotkał dzisiaj, — w której serce zmierzony cios najsilniej godzi; — cios, który sam jej bezwiednie zadałem. — Czemuż tak szybko, tak lekko zbywałem — jej amanta...' Przedtem z najzimniejszą krwią, nawet z zadowoleniem przyjął do wiadomości meldunek o wycięciu w pień dywizji Żymirskiego; ,Przewidziałem... w pół godziny o tem wieść, bom żądał'. W ten sposób udowodnił niedołęstwo komendy — ofiarą tylu żywotów. Wśród tych ofiar był także jego adjutant, narzeczony Marji. Dopiero wiadomość, że i ów poległ wstrząsa sumieniem twardego wodza. Teraz on już wrażliwy na muzykę Marji, która wydobywa z niego ,muzyki śpiące', a zarazem Lęk, by nie wyczytała z jego twarzy prawdy o śmierci narzeczonego. Przyznaje się tylko do tego niepokoju, a na to przyznanie replikuje Marja oskarżeniem: ,Boś jest winny... Tyś wiedział wprzódy! — To okrutnie tak Śmierci wysyłać go w ręce'. A potem jeszcze silniej: ,Znaj czyją Zbrodnia winą'! Generał czuje

ze ‚złe, straszne obłędy' Marji garną się do niego i łamią jego hart rycerski. Wina, ściągnięta przez poświęcenie dywizji Żymirskiego dla dogodzenia osobistej ambicji, zemściła się. Teraz Chłopicki już inny, niż był na początku. To też gdy mu ofiarowują naczelne dowództwo, on wymawia się, że jego duszę ‚przeczucia szarpią i szamocą', a ‚tu trzeba wiary, wiary w powodzenie'. Czar romantyzmu, czy, jak on go nazywał, ‚miazm rozstroju i rozkładu' i nim zawładnął. I on już przemawia jak rycerz śmierci: ‚W oczach twych widzę ócz moich odbicie, — na rzęsach długich chwieje się łzy perła, — nim spadnie płaczem za stracone życie, — za zmarnowane genjuszowe skrzydła, — włóczące w śniegu mogiłach piór loty, — miasto roztoczyć je na bieg rozpędny, — wśród gromów dział, wojny straszydła — gonić'. ‚Mnie oto zginąć! mnie zejść w grób spokoju'. Zapomniał o swojem pierwszem przemówieniu, o satyrze na romantycznych rycerzy śmierci. Teraz ‚Los niech dopełni się... fatum mnie mami'. Przyjmuje dowództwo, a odchodząc żegna Marję: ‚Snać przeznaczeniem dzisiaj u wrót staję, — które są wrota śmierci'. Na scenie zostaje romantyczna Kassandra, wołająca orły do służby Sławy — przez Śmierć.

Widzowie wpadają, jak Ateńczycy na przedstawieniu Frynicha, we łzy, ulegają czarowi muzyki i pieśni, głoszącej — zgon, sławny, bo za ojczyznę. Tylko poeta się nie wzrusza, bo on z Chłopickim smagał to rozczulanie się pięknem zgonu, szukał z nim napoleońskiej poezji czynu — póki i Chłopicki nie zromantyczniał, zatruty przeczuciami i wróżbami Kassandry. I on idzie w bój bez wiary — jak Słowackiego Wenedzi, idzie przy dźwiękach harfy, której tamtym zabrakło.

Zestawienie z Wenedami jest pouczające. Wszak Roza z prologu ‚Lilli Wenedy', owa ‚wróżka ludu nieszczęśliwa', zapowiadająca walkę i zgon, to prototyp Marji. Tej słowa: ‚Wam oto wiara się rozwiała... więc rycerze i boje stracone', są jakby echem licznych powiedzeń Rozy o We-

nedach, którzy z powodu braku wiary w zwycięstwo (głoszonego już w prologu przez harfiarzy) przeznaczeni są na zgubę. Ale Roza sama przynajmniej zdobywa się na czyn — zemsty. Marja uosabia pieśń Harfiarzy, o której tak mówi Roza: ‚Uciszcie wy rękami rozpłakane lutnie, — brońcie, by między ludzie ta pieśń nie wybiegła, — brońcie by grobu dusza ludu nie spostrzegła, — brońcie, by lud nad sobą nie usłyszał płaczu'. W tym duchu przemawia z początku Chłopicki, póki i on nie stał się struną tej lutni. A takie przedstawienie, że bohater nie spełnił własnych ideałów, ale uległ romantycznemu nastrojowi, nie jest apoteozą tego nastroju, co zresztą mimochodem już zauważono, lecz jego potępieniem.

Pod ‚Warszawianką' w ‚Życiu' widnieje data: ‚Paryż 12 sierpnia 1893 - Kraków 12 listopada 1897'. Nie wiemy jak daleko postąpiła w Paryżu praca nad tym utworem. Ale to pewna, że w sąsiedztwie ‚Daniela' musiał on być apoteozą czaru muzyki, poezji. Przy wykończeniu włożył poeta krytykę tego czaru w usta Chłopickiego. Jeśli mu potem ulega, to za karę z powodu ciężkiej przewiny.

Chłopicki przemawiał z początku stylem empirowym, zdobnym w ornamenty klasyczne. Niektóre przytoczyliśmy już, streszczając jego przemówienia. Tu dla zupełności zestawiamy resztę: ‚Każdy z nas za Cyncynnata się ma, za źródło cnot'. Złożył naczelną komendę, rzucił bułat, ‚bo rózgi liktorskie za *jego* togą siekły zbyt powolnie'. Myśl, co kołysze się na jego czole po otrzymaniu wiadomości o śmierci Józefa jest, według Marji ‚tworem Lęku, Grozy; Harpia się kołysze'. Skrzyneckiemu się zdaje, że nad zebranymi ‚w pełnym pieśni dźwięku — przelatują kolosy, bożyszcza bitewne; — że krzyczą w głos: na wojnę'. Tenże generał mówi o przechodzeniu komendy z rąk do rąk: ‚Ster z rąk do rąk się chwieje, jak piłka Nauzyki'. To już więcej niż koloryt empirowy, to popisywanie się Homerem. Ale też rok 1897 — to Wyspiańskiego rok Homerowy: Więc ci rycerze romantyczni, co za głosem Losu idą

na śmierć, by w nieśmiertelności po wieki zasłynąć — to współzawodnicy Achillesa. Więc Homerowy to koloryt, gdy owi rycerze ‚z rozkoszą gonią w podziemie', jakby ich wzywały duchy z Erebów; więc ów Lęk i Groza na czole Chłopickiego, to Homerowy Δεῖμος i Φόβος, a ‚otwarte wrota podziemu', to bramy Hadesu. Wreszcie te duchy poległych pod Olszynką, co ‚lecą wirem, gonią tłumne... sztywne, trupie ich postawy, — pierś im znaczy stygmat krwawy' to niby duchy bohaterów Homerowych, które na rysunku Wyspiańskiego lecą do Hadesu.

Taka sama przemiana jak w Chłopickim pod wpływem słów wieszczej Marji, wobec której był zawinił, dokonywa się w trzeźwym polityku, księciu Adamie Czartoryskim, za sprawą ‚szalonego' Lelewela w pięcioaktowej tragedji tegoż tytułu (L e l e w e l pisany w lutym r. 1899, w tymże roku drukowany). ‚Warszawianka' była udramatyzowaniem jednego momentu; ‚Lelewel' obejmuje akcję całego dnia (15-go sierpnia 1831) i stosownie do tego rozpada się na tradycyjnych pięć aktów, rozgrywających się naprzemian na dwóch miejscach (miejsce pobytu Lelewela i księcia Adama). Formą dialogu jest przeważnie rymowany trzynastozgłoskowiec, emulujący z francuskim aleksandrynem, jak styl całości zbliża się najbardziej do francuskich tragedyj politycznych, w rodzaju ‚Cynny' czy ‚Pompejusza' Corneillea, rzeczy, do których smaku nabrał poeta z przedstawień w Komedji francuskiej, pilnie uczęszczanych podczas pobytu w Paryżu. W ten styl francuski wplata poeta parę reminiscencyj klasycznych. Niepowodzenie wyprawy na Litwę określa Dembiński tem, ‚że się wyroki Losu złe spełniły'. Czartoryski nie chce pomagać ‚do burzenia świątyń, co się walą — ludzi szalonych druzgotane wolą — złą', więc do czynów Herostrata. Na widok łzy bogdanki przemawia młody Zamojski stylem antyku Słowackiego: ‚Rozradowałem serce, bo jest łza prawdziwa, — jako prawdziwa perła z głębi mórz dobyta; — na morskie wabi dna i muszlą dźwięczy — cudność rejo-

nów Amfitryty...' Pojawienie się księcia w Sali posiedzeń Rządu wita Barzykowski jak Horacjusz przybycie Augusta (np. Carm. 3, 5; 3, 14; 4, 2, 33, 4, 5): ,Kochające nieba — zezwoliły, byś zeszedł, jakoby Jupiter'. Potrzeba rymu do imienia ojca bogów sprowadza łaciński przekład ,walki serc', w ustach Niemojewskiego: cordialis (zam. cordiale) iter — praedicitur.

Gdy interwencja tłumu mąci prawie gotową już harmonję między antagonistami, książe Adam mówi: ,Z rąk nam wytrąca — kwiaty boskie; tych nam już użyczał Apollo'. Lelewel przypomina sobie ustęp z pierwszej Katylinarki Cycerona, gdzie (r. 18) Ojczyzna wzywa Katylinę do opuszczenia miasta i według tego wzoru mówi: ,Kraj oto, kraj, — ojczyzna tu uklęka — ze splecionemi dłońmi i błaga o litość'. Tak Cyceronem szafowali mówcy rewolucyjni. Do nich zalicza Niemojewski i Lelewela (,Robespierre czy Danton?'). Na to Lelewel: ,Pan mnie jak sęp szarpie'. Niemojewski snuje obraz dalej: ,Lice panu zbladło, — Prometeju, masz oto chóry Okeanid'. Te klasyczne frazesy zupełnie są na miejscu w ustach czy to byłych Jakobinów czy przedstawicieli empiru, którzy tak samo przemawiali w ,Warszawiance'.

Z ,Warszawianką' łączy ,Lelewela' jedność tendencji, chęć wykazania zaraźliwości i zgubności ,szału' politycznego. Program polityczny Lelewela streszcza się w słowach: ,Bądź pan książę księciem — dusz, rządź się umysłem wieszcza, wniebowzięciem, — a to jest polska myśl, myśl nie zwodnicza! — myśl o królestwie Ducha, boska, tajemnicza — rewolucyjność dążeń...[1])' Do tej ,polityki' nawraca się już książę, gdy podburzeni dawniej przez Lelewela klubowcy uniemożliwiają mu współdziałanie: ,Przepadło mój książę, — to moje winy dawne' żałuje Lelewel, a książe dodaje: ,Moje pychy, żądze'. Rola księcia skoń-

[1]) „Lelewel przemawia frazeologją, poczerpniętą trochę ze Słowackiego przemowy ,Do autora trzech psalmów'," J. Kotarbiński, Pogrobowiec Romantyzmu, str. 65.

czona. Swe ‚romantyczne szały' uznaje sam za spóźnione, mimo to głosi je dalej wobec matki, przyczem posuwa się do charakterystycznego wyznania: ‚Te trumny — królów, co śpią po zamkach, katedrach i grodach (kochałem je, a serce ku nim biło — drżące, struchlałe), — one po narodach — rzucają strach i grozę; inne dzisiaj króle — się budzą, króle duchowe, anielskie'. Za takiego uważał się Lelewel, a książę uznał go w tym charakterze. Dokąd ‚szał poniósł' Lelewela, widać ze spóźnionej jego interwencji przy ratowaniu księcia przed zamachem klubowców: ‚Nasze winy idą z nami wszędy' i ‚Szał nas obu opętał', to jego usprawiedliwienia się wobec księcia. Po jego ucieczce Lelewel sam działa, rewolucjonizuje lud i wojsko, spodziewając się, że rozpętane żywioły dadzą się użyć do obrony miasta. Teraz osiągnął w swojem przekonaniu to, o co Konrad prosił w ‚Improwizacji' Stwórcy: ‚Ja wiem wszystkie tajnie serc — ja wskróś dusze odgaduję, niemi władnę', wierzy, że jego czyn ‚najbardziej zaważy na wydarzeń szali'. Koniec jego przemówienia: ‚Oto słowa' zawiera zarazem ocenę wartości jego polityki wobec katastroficznych słów przerażonego Dembińskiego: ‚Armaty Moskali!!!' Na te nie pomogą słowa Lelewela. Jak ostatnie jego przemówienie jest spełnieniem próśb Konrada z Improwizacji, tak poprzednie operują hasłami ‚Ody do młodości': ‚Rozumni szałem', ‚Z zamętu wyjdzie świat ducha'. Dla większej jasności powołuje się Lelewel zaraz na początku na Mickiewicza: ‚Ja w Wilnie widziałem poetę, co był śpiewakiem serca'. Nie jest on więc odtworzeniem historycznego dyktatora, ale wcieleniem ‚romantycznego szału' w polityce, przykładem, jak ów szał działał w politykach r. 1831 i jak sprawę gubił.

Patrząc na ‚Warszawiankę' i ‚Lelewela' z tego stanowiska, musimy je uznać za studja pewnej namiętności historycznej, a zarazem za satyry. Satyra nie musi się śmiać, może równie dobrze płakać. Publiczność płakała z innych pobudek: ona widziała tylko Herodotowskie ‚rozpa-

miętywanie własnych nieszczęść', a to był główny temat wzruszeń literackich, odkąd ‚Dama młoda', wzruszona opowiadaniem Adolfa o Cichowskim (Dziady, III, sc. 7, Salon Warszawski) zapytała literata: ‚Czemu to o tem pisać nie chcecie panowie'. Rozpamiętywanie „tych rzeczy" dał Mickiewicz. Jego już w ‚Lelewelu' uważał Wyspiański za wznieciciela owego ‚szału romantycznego', który w polityce smutne tylko wydawał następstwa. Psychologja Mickiewicza, jako polityka[1]), tak go zajęła, że poświęcił jej osobne studjum w ‚L e g j o n i e'[2]) (pisanym w październiku i listopadzie 1900, drukowanym tegoż roku w grudniu).

Za bohatera obrał arcykapłana romantyzmu w epoce czynu, Mickiewicza, i pokazał, że on potrafił wieść tylko na śmierć, choć tę śmierć pod wpływem mistycyzmu uważał za jedyny, prawdziwy czyn. Do uzmysłowienia tej wyprawy po śmierć posłużył się (w scenie dwunastej) obrazem antycznym z końca Laodamji, łodzią Charonową[3]). Płynie ona w noc przez wielkie wody, starożytny Acheron. Jak w opisie Wergiljusza (Aen. 6, 285) na drodze do Acherontu siedzi mnóstwo potworów, Centaury, Scylle, Hydra, Chimera, Gorgony, Harpje, tak Wyspiański umieścił ponad wodą skrzydlate Harpje, Zmory, Syreny, Erynje. Wergiljuszowskie tłumy, niedopuszczone do łodzi i błąkające się z jękiem po brzegu, zepchnął do wody, gdzie im się kazał (niby potępieńcom Dantejskim) żreć nawza-

[1]) A trzeba pamiętać, że w programowych artykułach A. Górskiego o *Młodej Polsce* (Życie, 1897) Mickiewicz-Towiańszczyk został ogłoszony za przewodnika młodzieży.

[2]) Tu dopiero spostrzeżono antyromantyczne stanowisko Wyspiańskiego: J. Kotarbiński (Pogrobowiec, str. 87) pisze: ‚Legjon jest pierwszem mocowaniem się Wyspiańskiego z tradycją romantyczną'; str. 96: ‚Dla Wyspiańskiego klęską ducha narodowego jest ciążące nad nim widmo przeszłości. Tragicznem jest to szamotanie się polskiej duszy, łaknącej nowego życia, z ideałem wskrzeszenia, z upiorem historyzmu, który ją dławi i nęka'; str. 97: ‚Więc czem ma być w Legjonie Mickiewicz? Wyrazem bezpłodności porywów marzycielstwa narodowego'...

[3]) A. Potocki, (tj. w. str. 57), sądzi, że ‚ta łódź ogniem szalona, to rdzennie polski warjant purpurowej *Barki Dantego* Delacroix'.

jem, szarpać, mordować. Mają one przedstawiać ofiary. poniesione z rodu, braci, ojców przez uczniów Mickiewicza, którzy zaprzysiągłszy się sławie, stali się jego niewolnikami, przykutymi łańcuchami i kajdanami do wioseł i dylów łodzi. Ta łódź, prowadzona przez Mickiewicza, dzierżącego u masztu pochodnię, miała ich, wybrańców, zawieźć do Raju złotego, do słonecznych kwiatów pogód (więc do jakiegoś Elisjum), tymczasem zawiozła ich między larwy piekielne na wody, grożące łodzi zatopieniem. Więc wyrzucają przewodnikowi, że dali się urzec ‚kłamliwej miłości', gdy wstępowali w jego łódź; a gdy im mistrz przypomina przysięgę, złożoną na śmierć i na mękę, oni odprzysięgają sumienia... Wtedy przewodnik przeklina ich jako trwożliwe duchy, zaprzańce, jako niegodnych istnienia i odsyła w otchłań, w Noc zapomnienia. Wykonywając groźbę, wznieca w łodzi gasnącą pochodnią (swego przewodnictwa i posłannictwa) czyn — ogień. U steru staje Tanatos (znany z prologu Eurypidesowej Alkestis), a choć Mickiewicz obiecuje im odrodzenie przez śmierć i zmartwychwstanie, to oni nie przyjmują tego nawet do wiadomości, czując jedynie zgubę. Nie darmo przewodnik zagroził im za złamanie przysięgi Nocą zapomnienia. Owo uzasadnienie ich zguby przez złamanie przysięgi jest stałą u Wyspiańskiego manierą, by przed każdą karą stawiać jakąś winę; ale i bez tej winy (podobnie jak w poprzednich tragedjach) katastrofa byłaby ta sama. Winę ponoszą nie wioślarze, lecz przewodnik, któremu pochodnia gaśnie na znak, że posłannictwo jego skończone. Resztą jest tylko Śmierć. Zmartwychwstanie nastąpi dopiero przez palingenezę.

Oczywiście Wyspiański musi i dla katastrofy przewodnika skonstruować jakąś winę. Warto się za nią rozejrzeć po poprzednich scenach, z których każda (w myśl teorji dramatycznej Wyspiańskiego) jest skończonym obrazem, ale nie dramatem (ten musi mieć swoje trzy jedności). Posiew katastrofy widzimy już w scenie trze-

ciej, przedstawiającej nocną rozmowę Mickiewicza z Krasińskim na ruinach Koloseum[1]). Rzymu Wyspiański nie znał dobrze, więc jego obraz Koloseum zawiera pewne szczegóły nierzeczywiste, jak białe, kamienne ławy, rzekomo zachowane na wszystkich piętrach, lub wyschłe cyprysy, kołyszące się na gzemsach. Dla Krasińskiego Koloseum jest symbolem wieczystej śmierci Romy, nietylko Cezarów, ale wkrótce i papieży, symbolem wiecznego skonania Sławy. Dopiero gdy otchłań tę Romę pochłonie, ‚stanie się Arka duchowa, — kędy jest Bóg utajony, — nad odmęty, nad potopu powodzie — popłynie duchowa ofiara: — oto przyszłość, dopełnienie, wiara'. Mickiewicz takiej przyszłości, takiego dopełnienia, takiej wiary nie chce dla swego narodu, bo widzi w tem śmierć i wieczyste potępienie. On marzy o legjonach bojowników, o Sławie. Próżno towarzysz boleje nad karą Bożą, nad obłąkaniem jego duszy, próżno ostrzega go przed wywoływaniem Sławy, której drogę torują upiory i harpje. Przed temi uchodzi Mickiewicz na wezwanie towarzysza, ale wezwana Sława i tak się zjawia. Jest to postać nadludzka, w ubiorze jakby ciosanym z kamienia białego: otwarła ona ‚wrota Erebu podziemne', i wzywa synów do broni, by się ich ‚krwią świeżą zasilić', by się ‚krwią żywą napoić'. — Uciekł Mickiewicz przed jej zjawiskiem, nie uszedł przed wezwaniem.

Próżno u Matki Makryny (sc. 4) i księdza Jełowickiego (sc. 5) szukał uspokojenia przed szarpiącemi mu pierś wątpliwościami: na Kwirynale (sc. 6) staje przed papieżem już jako chorąży Sławy i głosi walkę ludów, głosi, że Polska, zerwawszy kajdany, pójdzie ‚za Ducha przewodem — wśród łun, zorzy, tęcz ognistych — w ogród wolności wieczystych'. Na tę walkę prosi o błogosławieństwo papieża. Papież nie uznaje, jakoby Polska była narodem wybranym, wytyka jej rozmaite przewinienia, ale ostatecznie błogosławi tym, co ‚przez odmęty, Charybdy, przez Scylle' dą-

---

[1]) Por. T. Sinko, *Wyspiański i Krasiński*, Kraków, 1920.

żą, spragnieni lądu. Podczas gdy Mickiewicz ze swoimi błagał Boga o wojnę ludów (sc. 7), w której rolę Polski pojmował jako rolę męczennicy, dającej się ukrzyżować — za przykładem nowego patrona Słowian, świętego Andrzeja, nad nim, w kopule świętego Piotra gromadzą się litewskie postacie jego ballad i Dziadów, aby go ostrzec, że stając do walki ludów, wiedzie swe śmiertelne rycerze na śmierć niechybną. Jeśli nie zawróci, to niechaj litewskie Słońce gromowe spali ,krzyżem opętanych, szaleństwem krzyża szalonych; niechaj przywali popiołu mętem — kościoły, kolumny Romy'. Napróżno jednak przypominają mu cuda litewskiej krainy, napróżno obiecują przybycie króla Mendoga w tysiące koni: On ,w krzyżowego jeno patrzy Boga — patrzy w krzyż'.

Scena ta przypisuje młodości poety jakieś separatystyczne aspiracje litewskie, których ów wyrzekł się przez wprowadzenie krucjaty polskiej do wojny ludów. Asumptu do niej należy szukać u — Słowackiego. Ten polemizuje w ,Beniowskim' (VIII 497 nn) z pojmowaniem Rzymu i jego roli dziejowej w Zaleskiego ,Duchu od stepu', a zapowiadając upadek kopuły Piotrowej, którą narazie podtrzymuje tylko piękność sztuki, tak ciągnie (689 nn): „Chmury, stukają w okna, idąc za nią, — i do kościoła wchodzi błyskawica, — pioruny wchodzą jak nawalnic wodze, — spotkawszy kościół powietrzny na drodze. — Potem bóg Perun, wróciwszy w Łotysze, — puszczom i sosnom blady opowiada: — ,Na murach się tam las krzyżów kołysze — i kościół stoi w chmurach i nie spada, — choć ja i wichry, moi towarzysze, — ja i me dzieci, piorunów gromada, — bierzem go w ręce, w skrzydła, z kolumn rwiemy — i tu na puszcze litewskie niesiemy. — Ale zwycięstwo kiedyś przy nas będzie — tu na piorunach czerwonych przyleci; — Marzanny w nim się zagnieżdżą łabędzie — i orły będą w czerepie mieć dzieci' — tak mówi Perun, ja wiem, że zdobędzie — błyskawicami to, co próchnem świeci"... Ten sam temat porusza Słowacki w ,Poecie i Na-

tchnieniu' (361 nn). Polemika z Zaleskim przechodzi w inwektywę na ‚dawną po Cezarach wdowę — Kościół bez ducha Bożego i słowa'. Przeciwko niemu występuje — Towiański (czy Mickiewicz). Jego nauka ‚od Łotyszów dawny piorun bierze — a drugi jej grom zdala odpowiada: — To Rzym, to klątwa, to straszne przymierze z trupami'. Obraz łotewskiego Peruna, bijącego piorunami w kopułę św. Piotra, tak uderzył wyobraźnię Wyspiańskiego, że przeniósł go do ‚Legjonu', aby tu protestować przeciw ‚przymierzu z trupami' i wzywać Mickiewicza do litewskiego słońca, życia. W odwróceniu się wodza legjonu od krainy młodości i w sprzymierzeniu się z trupami leży druga jego wina. Pierwszą było lekkomyślne zbudzenie Sławy w Koloseum. Za obie spotyka go kara na Kapitolu.

Widok Kapitolu od strony asfaltowej rampy (Cordonata) pięknie opisany. Stojące u góry po bokach środkowego wyjścia posągi tak przedstawione: ‚U szczytu pochyłości, na tle ciemnych błękitów wieczoru w gwiazdach, marmurowe pół-bogi, Dioskurowie: Kastor i Polluks, którzy chwytają rozszalałe konie Febusa, zawieszone w powietrzu, jak dwie skały nad stokiem laurowego wzgórza'. W rzeczywistości konie Dioskurów kapitolińskich kroczą zupełnie spokojnie, a jeszcze spokojniej prowadzą je młodzieńcy. Z opisem Wyspiańskiego zgadzają się raczej kolosy Dioskurów, poskramiających wspinające się konie — na piazza del Quirinale, zwanej od nich dawniej *monte Cavallo*.

Na Kapitolu lud składa hołd swemu wodzowi, chyląc sztandary do stóp tego, którego uwieńczywszy złotą koroną triumfatorów, nazywa *altissimo poeta,* jakby przez wspomnienie koronowanych na Kapitolu wieszczów. Wprawdzie poeta głosi, że królestwem jego świat ducha, ale że do tego królestwa ma wieść przez obalone trony, lud go wielbi i wzywa, aby jako Wallenrod przez krew wiódł rzesze do wolności. Tak wyraźnemu wezwaniu przeciwstawia poeta mistyczne słowa o pochodzie ku szczy-

tom, ku słońcu, gdzie ‚ulegnie gniew'. Wtedy lud, zawiedziony w swych nadziejach, ogłasza Wallenroda zdrajcą, nie chce iść z nim ‚ku bladym, zamarłym błękitom', grozi połamaniem krzyżów i zdeptaniem sztandarów. Pośredniczyć między zbuntowanym ludem a opuszczonym wodzem chce Demos (postać wprowadzona może nie bez pamięci o Demosie Arystofanesa z ‚Rycerzy') kusi go, jak niegdyś szatan Chrystusa, by się przed nim ukorzył w duchu, a przywróci mu władzę nad ludem. Mickiewicz odrzuca propozycję; lud wykonywa swą groźbę i pozostawia ‚poetę w laurach, samego nad ułamkami krzyżów i chorągwi'. Kara spotkała go za to, że, sam nie widząc jasno środków i celów krucjaty, porywał lud dwuznacznemi hasłami. Pokazało się wreszcie, że lud chce walczyć orężem, on tylko słowem. Stąd rozbrat. Rozbitka pociesza drugi rozbitek, Rapsod, opisany jako ‚starzec, nędzarz w łachmanach powłóczących, o masce podobnej Homerowi'. Stary to legjonista napoleoński, który za późno spostrzegł, że Cezar kłamie, widział rozszarpanie ojczyzny, mogiłę narodu, a teraz dzwoni swe żale, a rzesza go słucha. Dzwonienie jego zbudzi kiedyś, kiedyś rzesze...

Ten rapsod przy Mickiewiczu, to powtórzenie wajdeloty Halbana przy Wallenrodzie: Wajdelota przeżył swego ucznia, by sławę jego głosić ludowi, póki z niej kiedyś nie powstanie, ‚mściciel naszych kości'; rapsod przeżyje bankructwo poety, bo on przedstawia tę pieśń[1]), co zawsze ujdzie cało, karmi się żalem ludzi i poi nadzieją, że przecież kiedyś powstaną, powstaną. Maskę twarzy ma podobną Homerowi, bo jak ten utrzymał pamięć bohaterskiej epoki greckiej, tak on nie pozwoli zginąć pamięci epopei napoleońskiej.

Zdawałoby się, że po scenie na Kapitolu rola Mickiewicza, jako dowódcy w wojnie ludów skończona. Tymczasem w następnej scenie (10-tej) na Forum Romanum

[1]) Zauważył to już Stan. Pigoń (Na ziemi naszej, dod. do Kurjera lwowskiego, 1910 nr. 13).

widzimy go znowu wśród ludu, nie jako przywódcę wprawdzie, ale jako wykonawcę jego woli: Mickiewicz jako Brutus zabija Cezara — Napoleona i wyswobadza Wolność. Gdyby nie to, że Wyspiański sam wydał swój utwór, miałoby się ochotę umieścić tę scenę przed poprzednią, kapitolińską. Wtedy byłoby zrozumiałe, dlaczego lud poprowadził go w triumfie na Kapitol. Oto jako mordercę Cezara. Droga triumfatora prowadziła z forum na Kapitol, nie odwrotnie. Ale takie przestawienie scen, ratujące ich wewnętrzną logikę, jest wobec woli poety niedopuszczalne. Trzeba więc szukać innego wyjaśnienia sprzeczności. Wystarczy przypuszczenie, że gdy poeta oparł się na Kapitolu krwawym żądaniom ludu i pokusie Demosa, Wyspiański chciał jeszcze przedstawić, jakby wyglądała alternatywa, gdyby był poszedł za wolą ludu. Scena dziesiąta jest jak gdyby drugą, zastępczą redakcją sceny dziewiątej. Na przedstawieniu teatralnem polecił ją podobno autor opuścić. Jednak przyjęcie jej do egzemplarza jest czemś, co zabija organiczność charakteru bohatera sceny dziewiątej i niweczy organiczność utworu. Jeśli już w scenie 9-tej twórca legjonu z r. 1848 mieszał się z paryskim redaktorem ‚Trybuny ludów‘, to w scenie dziesiątej widzimy przed sobą tylko rzecznika sprawy ludów.

Z zapytania, jakieby stanowisko zajął był trybun ludów wobec jakiegokolwiek uzurpatora korony i odpowiedzi na nie, że byłby postąpił jak Brutus z Cezarem, skonstruował Wyspiański tę dziwną mieszaninę wieków i ludzi, jaką widzimy na Forum Romanum. Chór — to republikanie starorzymscy, Mickiewicz — to Brutus, postać z prawej — to późniejszy Kasjusz, ale postać z lewej, to zwolennik Piusa IX, a tuż za nią postępuje — Krasiński. Ten potępia wszelkie hasła i godła, a nad gruzami widzi już świat Ducha — ten sam, który Mickiewicz głosił był na Kapitolu; więc i tu zgadza się z towarzyszem, póki mu Kasjusz nie pokaże u rydwanu jadącego w triumfie Cezara skrępowanej Wolności. By ją oswobodzić, decyduje

się Brutus na zamordowanie tyrana. Ten nagle ma maskę ‚o rysach Napoleona I, tragiczną, nieubłaganą‘, a jest właściwie trupem, owiniętym w całun śmiertelny. Trudno było głośniej wykrzyczeć niewątpliwą prawdę, że ten Cezar — Napoleon, to tylko symbol uzurpatorskiej monarchji. Oczywiście i jego zamordowanie jest tylko symboliczne. Mimo to sam czyn poprzedzony jest dialogiem, oświetlającym osobisty stosunek Brutusa do Cezara, Mickiewicza do Napoleona. Brutus oswobodził Wolność, która natychmiast wypiera się łączności ze swym oswobodzicielem, a także z ludem i występuje jako rozkiełznana Rewolucja, tratująca swemi końmi i rydwanem tłumy.

Więc i Brutus się zawiódł w skutkach swego czynu. Jakby jakąś ofiarę ‚szalonego wozu‘ przynoszą młodzieńcy w żałobie kobietę umarłą[1]) i mijają Mickiewicza, przy którym znów znalazł się Krasiński. Ten głosi Polskę nadziemską, wieczną, niby ową niebieską Jeruzalem, a jego wiara udziela się i Mickiewiczowi: widzi on teraz ową zmarłą wstępującą w niebo, widzi na niebie „zjawisko w koronie gwiazd“. To już ta, o której pisał Słowacki, że „wyszła, wyszła z za obłoku — ludom się ukaże“... Mickiewicz, który wbrew ostrzeżeniom Krasińskiego w Koloseum sam wezwał Sławę, za jej natchnieniem sformował legjon i szedł na wojnę ludów, teraz nawrócił się na wiarę przyjaciela. Legjon właściwie skończony. — Ale autor nie mógł się powstrzymać od namalowania Via Appia, najpiękniejszej drogi zmarłych, by na niej ukazać idącego do niebieskiej Jeruzalem Mickiewicza z dwunastu uczniami (dla łączności z całością dodaje autor — legjonistami). Przy łamaniu chleba i piciu wody, która nabiera smaku żywego wina, mistrz zaczyna przemawiać jak Jezus, a jeden z uczniów ‚podobny św. Janowi‘, pyta go o przyczynę smutku. Tu mistrz, jak biblijny Mojżesz, opowiada, że on

[1]) Jest to *Polska omdlała*, niesiona przez młodzieńców na witrażu Wyśpiańskiego (Śluby Jana Kazimierza), przeznaczonym do katedry lwowskiej.

nie wejdzie do złotej Jeruzalem, a i oni tam nie wejdą, lecz zginą, jako ptacy wędrowni. Zaginie nawet pamięć o nich, zostanie tylko wiara. Do wytrwania w tej wierze wiążą się uczniowie przysięgą.

Jak na Kapitolu działacz polityczny, tak tu na Via Appia mistyk ma swoje apogeum: jest prawie Bogiem. Gdy w następnej scenie wiedzie swych uczniów przez podziemne fale i głosi, że płyną w Arce Światła, to powtarza zapowiedź Krasińskiego (z Koloseum), że ‚stanie się Arka duchowa, — kędy jest Bóg utajony'. Jezioro podziemne to owe ‚odmęty, potopu powodzie' ponad które ma płynąć ‚duchowa ofiara'. Ironiczne spełnienie tej zapowiedzi staje się katastrofą ostatnich legjonistów.

Okrzyk ginących: ‚Przeklęty prorok, przeklęty! jest wyrokiem nad bohaterem ‚Legjonu', bohaterem, który z Mickiewiczem ma tyle wspólności, ile np. Arystofanesa Sokrates w ‚Chmurach' z historycznym Sokratesem. Jak tego wybrał komik grecki na reprezentanta sofistów, tak Mickiewicza uczynił Wyspiański przedstawicielem politycznego romantyzmu (formowanie legjonu) i politycznego mistycyzmu, by pokazać psychologję wodza i proroka, przedłożyć konsekwencje tego romantyzmu i mistycyzmu i potępić oba kierunki.

Scena acheruzyjska, omówiona na początku, jest symbolem tego potępienia, przez które ‚Legjon' łączy się ideowo z ‚Warszawianką'. Artystycznie jest jej przeciwieństwem, nietylko przez zrezygnowanie z dramatu, jednolicie zbudowanego, ale przez rozpętanie wszelkich więzów wyobraźni. Jeśli tam się mówiło o rycerzach, goniących w podziemie, to tu się ich widzi na łodzi Charona. Wizje ‚Laodamji' wchodziły na scenę, ale życia, słów użyczała im sama bohaterka. Tu ledwie Mickiewicz wezwał Sławy, aliści ona już na scenie; ledwie zobaczył w relikwjarzu głowę św. Andrzeja i wspomniał o jego męczeństwie, a już na scenie jawi się żywa, rzeczywista chwila: ‚jako Andrzeja świętego apostoła oprawce wiodą na mękę krzyżową

i jak Apostoł radośnie tę mękę przyjmuje'. Te wizje ,aktorów' urzeczywistnione na scenie, spełniają postulat Wyspiańskiego o dramacie, przedstawiającym ,imaginacje' osób działających i mniej szkodzą iluzji scenicznej niż przygodne ,imaginacje' samego autora. Wystarczyło podrażnienie jego fantazji obrazem Słowackiego o łotewskim Perunie, bijącym gromami w kopułę św. Piotra, by powstała scena litewska w kopule św. Piotra; wystarczył frazes o bliskości Kapitolu i skały Tarpejskiej, by Mickiewicz przeżył na Kapitolu swój najwyższy triumf i najniższy upadek; wystarczył tytuł ,Trybuny ludów', by Mickiewicz, jako trybun ludu, zabijał na forum Cezara... Tego rodzaju asocjacje miewają wszyscy poeci, ale licząc się z jednolitością formy, z wymaganiami techniki scenicznej, by już nie mówić o logice, choćby tylko poetycznej, obcinają je, stłumiają: Wyspiański nie nakładał im żadnych hamulców, lecz odrazu komponował z nich obrazy, a obrazy te rzucał wprost z wyobraźni, bez przepuszczenia ich przez filtry krytyki tworzącego technika, na scenę. Ta maniera ma wprawdzie prócz czaru malarskiego urok dziwnej bezpośredniości twórczej, ale utrudnia skrystalizowanie się utworu z twórczego chaosu w skończone dzieło sztuki. I ,Legjon' i późniejsze utwory Wyspiańskiego wloką ze sobą za dużo tego chaosu.

Za dramat satyrowy po omówionej trylogji antyromantycznej możemy uważać ,W e s e l e'[1]) (odegrane po raz pierwszy w teatrze krakowskim 16-go marca 1901 i w tymże roku drukowane). Przedmiotem jego jest także pewna manja (bo szał jest przekładem μανία), którą dla

---

[1]) Dopiero tu konstatuje A. Potocki (j. w. str. 82), że Wyspiański jest pierwszem twórczem przeciwstawieniem się poezji naszej romantyzmowi'. Tę samą obserwację zrobił z powodu ,Kazimierza W.' (1900) W ł o d z. S p a s o w i c z (Pisma VIII, Petersburg, 1903, str. 98): ,Z serdecznych swoich usposobień Wyspiański jest czystej krwi romantykiem, ale bierze na się funkcję grabarza romantyzmu, bo z wielkiem przekonaniem i zawziętością obala tę p o e t o k r a c j ę, która w połowie XIX. w. była istotnym rządem dusz w inteligencji polskiej...'

uproszczenia moglibyśmy nazwać racławicką i uważać za jej hasło: ‚Z szlachtą polską polski lud'. Forma jest tym razem spełnieniem dramatu imaginacyjnego. Za jego wzory uważał Wyspiański, jak widzieliśmy, Mickiewicza ‚Dziady' i Hauptmana ‚Hannele'. Poszedł oczywiście za ‚Dziadami' (w roku ‚Wesela' opracował je dla sceny krakowskiej). Jak Mickiewicz świeże dzieje swej nieszczęśliwej miłości, a potem świeże prześladowanie studentów wileńskich[1]), tak Wyspiański bierze za punkt wyjścia współczesne sobie zdarzenie rzeczywiste: Właśnie młody poeta krakowski poślubił córę wsi podmiejskiej, w której już malarz, pan Włodzimierz, przez podobny związek przygotowywał „cudów cud". Takiej przynajmniej tendencji dopatrzył się w tych związkach Wyspiański[2]), a to mu wy-

[1]) Na analogję z ‚Dziadami' wskazał najwyraźniej W. Gostomski (Arcytwór dramatyczny Wyspiańskiego ‚Wesele', Pam. liter. VII, 1908 i odbitka Lwów, 1908, str. 7): Powstanie ‚Wesela' to jeden z wyjątkowych objawów tego zetknięcia (między arcydziełem genjuszu i rzeczywistością życiową): W naszej literaturze wykazać mogę jeden tylko podobny objaw: III część ‚Dziadów', utwór powstały również w całem bogactwie swych genjalnych natchnień z konkretnych, ściśle określonych faktów życia i wprowadzający na widownię poetycką realnych ludzi znanych nam z imienia i nazwiska — A. Niemojewski (S. Wyspiański, Warszawa, 1903, Bibl. Samokształcenia, str. 44), który o ‚Weselu' wypowiedział mnóstwo trafnych uwag i najlepiej określił jego tendencję, zwiedziony satyrycznem traktowaniem współczesności, szukał dla niego wzorów w starej komedji attyckiej: ‚W niej autorowie (ma na myśli Arystofanesa) brali za podstawę jakiś głośny wypadek, który się zdarzył, wprowadzali go żywcem na scenę i snuli z niego to, co uważali za właściwe. Tak też postąpił Wyspiański. Wprowadza na scenę owo głośne małżeństwo poety z chłopką i z tego weseliska snuje akcję, wedle swego widzenia rzeczy'. — Do Arystofanesa możemy się odwoływać przy szopce krakowskiej z Zielonego balonika, przy paszkwilu politycznym, ale nie przy utworze, w którym rzeczywistość przemienia się w symbol. Możemy co najwyżej powiedzieć, że i komedja arystofanejska ma technikę szopkową, wprowadza pojedynczo typy, każe im wypowiedzieć swoje i odsyła je precz (np. typy ateńskie, przybywające do Nefelokokkygyja w ‚Chmurach'). Tę samą technikę miewa czasem i wodewil. Patrz ‚typy warszawskie' w teatrzyku ogródkowym, wystawionym w ‚Podróży po Warszawie'. Te parentelę ‚Wesela' możnaby jeszcze rozszerzyć.

[2]) Który zresztą i sam poszedł za przykładem jeżeli nie malarza i poety, to — Goethego (Christiana Vulpius).

starczyło, by z wesela bronowickiego (odbywającego się w noc listopadową) zrobić ,szopę narodową' w technice szopki krakowskiej. W takiej szopce prócz typów etnograficznych i społecznych (przedewszystkiem krakowiaczek i krakowianka, szewc z szewcową, żyd karczmarz) występują także typy historyczne (Pan Twardowski, Ułan i Saper napoleoński). Technikę szopkową połączył poeta z praktyką ,Dziadów', z praktyką wywoływania duchów przez guślarza. Rolę guślarza, zaklinacza duchów, powierzył poeta Chochołowi, który zwiastuje ,na wesele gości wiele': ,Co się w duszy komu gra — co kto w swoich widzi snach... na Wesele przyjdzie w tan'. I przychodzą te ,dramatis personae', przychodzą jako wyraz czaru, opanowującego zwolna weselników[1]). Charakterystyka tego czaru mieści się w opisie muzyki weselnej. Jest ona „cicha a skoczna, swoja a pociągająca serce i duszę, usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: melodyjny dźwięk z polskiej gleby, bólem i rozkoszą wykołysany". Gra ją Chochoł, którego maskę[2]) podniósł sam poeta przez to, że,

[1]) Przez to przedstawienie działania pewnego czaru-szału staje ,Wesele' na równi z ,Warszawianką', ,Lelewelem', ,Legjonem'.

[2]) Z licznych innych objaśnień przytaczam tylko słowa A. Niemojewskiego (j. w. str. 23): ,Nie wierzę, by jakiś wiecheć słomy ożył, poczynał sobie jak człowiek i stał się nawet starostą weselnym; ale wierzę, że społeczność moja nieraz słucha idei, wartej wiechcia słomy... Symbolizm powiada, że patrjotyzm urzędowy, to wiecheć, każe mu przygrywać na skrzypeczkach... a wszystkie ludzkie mumie tańczą w takt tego wiechcia'. Ten trafny trop opuszcza jednak Niemojewski w dalszym ciągu (str. 60), akcentując w Chochole to, że on okrywa przez zimę róże. Podobnie A. Potocki (j. w. str. 82) widzi w nim ,wszelki powijak duszy ludzkiej, pogrążonej w spiączkę', a Gostomski (j. w. str. 37) dopatruje się głównej treści w tem, co Chochoł kryje, w krzaku róży: ,Róży krzak, rozkwitający pełnią woni, barw świeżości i ten poczwarny Chochoł z martwych gałązek żywego niegdyś krzewu, z pustej, zeschłej słomy bujnego niegdyś zboża: W tym kontraście, jak mniemam, ukrywa się myśl tragiczna dziwnego symbolu, słoneczna, złota myśl narodowa, idąca ku nam poprzez wieki, hen, od piastowskiego zarania, a dzisiaj tak zwiędła od wichru i szronu tych naszych zmierzchów je-

jak widzieliśmy, zastąpił nim w drugiej ‚Legendzie‘ zmarłego króla Kraka, strażnika historycznej przeszłości i siewcę przyszłości. Ale ziarna tego siewcy zgniły, została na nim tylko pusta słoma[1]). Więc ‚muzyka przeszłości‘ potrafi tylko zahipnotyzować, ubezwładnić: szlachcicowi śni się tylko, że posiada złoty róg Wernyhory, misję historyczną. Pod wpływem czaru zdaje się i Jaśkowi, że mu szlachcic wręczył róg; na jawie, w rzeczywistości parobek myśli o czapce z pawiemi piórkami, jest pod względem narodowym tylko kostjumerem. Rogu nigdy nie miał, więc go i zgubić nie mógł; pozostały sznur (do powieszenia się) jest tylko echem stosunku do urojeń misji, powierzonej mu przez szlachtę.

Wobec nieporozumień Wyspiański przedstawił jeszcze raz tę szlachtę, poruczającą misję chamowi, w ‚Wyzwoleniu‘ (karmazyn i hołysz). Jak sam pojmował rolę ludu w losach Polski, to wyraźnie wypowiedział w ‚Piaście‘ (z r. 1900—2): „A gdy weźmiecie wy wództwo narodu — to pamiętajcie, jaka wasza dola: — iść tam, gdzie byli legli bracia z rodu,— na racławickie i grunwaldzkie pola—i sycić krwią poległych żądzę głodu“. Ale tę misję musi lud sam z siebie wydobyć, a nie przejmować jej od szlachty, jak w ‚Weselu‘ lub ‚Wyzwoleniu‘ (scena karmazyna i hołysza). Tyle dla zaznaczenia łączności ‚Wesela‘ z trylogją antyromantyczną.

Antyku w niem tyle, ile go na wieś przynieśli goście z miasta. Więc poeta, bawiąc ‚galanterją‘ pannę z miasta

---

siennych. Ale jest w niej życie utajone: zakwitnąć może na nowo w słońcu wiosennem, jeno teraz w tej smutnej jesieni zawiędła, zmartwiała czasowo. Ukryta w bezkształtnych, czasem zgoła poczwarnych postaciach słomianych Chochołów, przywodzi nam jeno mary, widma przeszłości, rzuca na nas czar urojenia‘ i t. d., jeszcze fałszywiej. To samo tłumaczenie powtarza jeszcze W. Feldmann, *Współczesna lit. wyd.* 6, 1919, II str. 96.

[1]) Ta analogja, to przecież autentyczne objaśnienie Chochoła przez samego poetę. Dlatego dziwnem się musi wydawać upieranie się krytyków przy innych — domysłach i pomysłach.

(I sc. 10), prowadzi z nią rozmowę ‚w stylu skrzydełkowym‘, mówi o Amorze, który mógłby gospodarzyć w jej serduszku, na co ona akcentuje ślepotę Amora, on skrzydlaność. Gdy przytem poeta porównywa flirt, kończący się w kościele z ‚Amorem w klatce‘, to czyni zdaje się aluzję do znanego z fresków pompejańskich malowidła, przedstawiającego rzeczywiście Amora w klatce. I druga rozmowa poety z tą samą interlokutorką (I sc. 15) ma ten sam styl: ona nazywa swą zagadkę Sfinksem, on Meduzą, a gdy panna mówi o poecie jako o ‚próżności na wysokiej skale — w swojej własnej śpiącej chwale‘, on replikuje: „Zeus i Pan Bóg mieszka w niebie, — przedsię oba są u siebie — Psyche to najczulej pieści“. Niemniej klasycznie wykształcone są inne panienki, Zosia i Haneczka (I sc. 16). Pierwsza gdyby była ‚losów panią‘, Fortuną, toby odarła ‚złote runo, — żeby dać wszystko ludziom tanio... żeby się wszystko im kręciło, — jakby się złote nitki wiło‘. Na to druga: ‚A tu są takie Parki stare, — co nożycami tną przędziwo‘. — Wierny swej recepcie o rozmowach z pannami poeta i Racheli (I sc. 21) mówi o Amorze ze złotą strzałą. Ona widzi w Amorze bożyszcze, co się oślep rzuca na ofiarę i woła: ‚i zapalę i zniszczę‘. Poeta ironizuje ten jej ekskurs anakreontyczny mówiąc: ‚Bellerofon leci oklep‘, oczywiście na Pegazie, ale gdy nazwał ją Galateą, bicz ironji przechodzi do jej ręki: ‚Co, ja nimfa? — to samo mi właśnie powtarza — pewien koncypient jurysta‘. W rozmowie z panem młodym (I sc. 23) poeta okazuje jakieś porywy — Sardanapalskie: ‚A gdyby tak ustroić się w róże — i wejść na ogromny stos drzewa — pokazać jak śpiewa — człowiek co w różach na czole umiera‘. Na to pan młody ‚trzebaby lutni Homera‘, jakby pamiętał, że wśród epigramów, przypisanych (mylnie) Homerowi (przez innych Chojrilosowi), jeden odnosi się do śmierci Sardanapala na stosie.

Dziennikarz (II sc. 7) sądzi, że tradycyjna wielkość narodowa nosi na grzbiecie przekleństwo, zbrodnie ‚czarne

kiry — szatę krwawą Dejaniry'; rozmawiający z nim Stańczyk wspomina o jakowychś Fatach, co nas pędzą w przepaść, a swą błazeńską laseczkę nazywa kaduceuszem polskim (dziennikarz mieni ją ‚laseczką kaduczą'). Do tej rozmowy wraca (III sc. 2) Nos, radzi znosić Fata, o wielkościach darmo śnić i pielęgnować ‚kult Bachusa i Astarte'. Praca dziennikarza, to dla niego „Danaid zbyteczne trudy". — Między tę zdawkową monetę klasycznych frazesów inteligencji krakowskiej zaplątało się jedno piękne wspomnienie samego Wyspiańskiego. Wspomnieliśmy powyżej, jak go w Paryżu zajęła Muza, słuchająca muzyki. Wprowadził ją w ilustrację koncertu Apollina, wyrysował potem w ‚Życiu' (I 2, 1897). Ten rysunek z ‚Życia' przypomina mu się, gdy Rachel, wróciwszy z ogrodu, mówi o muzyce w chacie i o przyszłych marzeniach na temat tej chwili (III sc. 6). Na to poeta: ‚Wtedy pani weźmie szal — przystanie jak Polymnia w ogrodzie'...

Pokazując publiczności trujące owoce rozmaitych odmian szałów romantycznych, wyposażył je Wyspiański w tyle barw i zapachów, że publiczność narówni z egzemplarycznymi bohaterami uległa ich czarowi i wzruszyła się tem, czem w myśl poety powinna była tylko się obruszać. Estetyczne wzruszenie miało dawać oczyszczenie od tego rodzaju namiętności (κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων): tymczasem przynosiło raczej jeszcze silniejsze rozmiłowanie się w nich. Trafnie to zjawisko ujął St. Brzozowski[1]): ‚Chciałby raz na zawsze rozprószyć miraże, a sam każdem słowem nowe stwarza: walka z marą czyni marę rzeczywistą. Nie wyzwoli się od cienia, kto go widzi. Poezja Wyspiańskiego jest jak głos wołający z cmentarzysk: Tu miejsce umarłych, tych co już zdobyli spoczynek i ciszę. Precz stąd żywi w życie, po pracę w znój!—i głos ten staje się nową pokusą. Idzie wieść: na cmentarzu bije źródło życia, tam się rodzi nowe wyzwolenie. Poeta chce spędzić

[1]) Stan. Wyspiański, Zbiór Hasklera w Stanisławowie p. t. Literatura i Sztuka t. VIII 1912, str. 130 nn.

żywych z mogił, chce, by się myśl ich rodziła, jak na słonecznej niwie, a — budzi umarłych i żywych tłumy do starych kaplic ściąga...'

O tym niezamierzonym efekcie pouczył tragika olbrzymi sukces ‚Warszawianki' i ‚Wesela'. By dać autentyczny komentarz do swych dotychczasowych utworów i by na przyszłość uchronić się od podobnych nieporozumień, postanowił przy wprowadzeniu na scenę podobnego tematu wziąć ze sobą publiczność za kulisy, dać jej usłyszeć reżyserskie intencje samego autora, ba, jak sam autor do nich doszedł,—i napisał (w r. 1902) ‚Wyzwolenie' (drukowane w r. 1903): O temat potrącił był już w ‚Lelewelu' przez usta ks. Adama, gdy ten (w akcie czwartym) wspomina o królewskich trumnach, co ‚po narodach rzucają strach i grozę'; a zupełnie wyraźnie sformułował go w ‚Kazimierzu W.' (str. 92): ‚Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił, — schodził we wszystkie grobowe piwnice, — z trupami się, umarłymi rówieśnił, — badał im w trzewach skonu tajemnice, — że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił, — bruzdami czoło poorał i lice — i starzał, w coraz dalsze patrząc groby; — wzrok tężył w mroczne podcienia żałoby. — Rozpoznawałem, że kochał się w trunach, — kołysząc w nich swą myśl, jakby w szalupach... jak na spuścizny cieszył się fortunach, — rozmiłowany w tych przegniłych trupach; — mniemając, że go to do życia wiodło, — że brał te trupie piszczele za godło'. Za przedstawiciela tego ‚szału grobowego' wybrał i tym razem Mickiewicza przez tę prostą asocjację, że skoro on spoczął obok królów na Wawelu, to stał się niejako strażnikiem i kapłanem ich grobów. Asocjacja była tem łatwiejsza, że fikcję owego ‚szału grobowego' skonstruował był sobie pod wrażeniem (przeżytem na podstawie opowiadań świadków) pogrzebu Kazimierza Wielkiego (w r. 1869, roku urodzin Wyspiańskiego), a sam w 21 roku życia przeżył (pośrednio) apoteozę Mickiewicza na jego pogrzebie z r. 1890. Tego Mickiewicza apoteozowanego, tego symbo-

licznego kapłana grobów[1]), a nie historycznego poetę obrał za swego antagonistę, dał mu wygląd posągu z pomnika Rygiera (w pierwszym odlewie, który mu się bardzo podobał) i nazwę Genjusza, oczywiście tej poezji grobowej, z którą historyczny Mickiewicz niewiele miał wspólności. Walka autora (Konrada) z tym Genjuszem rozgrywa się w katedrze wawelskiej (akt trzeci), gdzie powtarza się treść ostatnich dwóch scen ‚Legjonu', tym razem z komentarzem[2]). Rozmaici, powiedzmy patrjoci, w których ‚rozmowach, myślach i czynach jest wiele z tego, czem jest Genjusz i co on czuje', ślubują się śmierci: Genjusz zapowiada, że ich powiedzie do ‚szczytów ducha', do wolności. Od myśli o ziemi i jej marnych żądzach uwolni ich ‚pokarm i napój niepamięci'. Skoro dzwon zadzwoni, zejdą z nim do grobu, ‚gdzie żyje duchem świat tajemny'. Tam będą mieć Polskę ‚z Ducha poczętą', tam wielkość, która ich przez wrota grobu zaprowadzi do Kościoła. Będzie to Ecclesia triumphans, Kościół — Zwycięski, a w nim oni, ‚godni Bogów'. Chór wzdryga się nieco przed trumnami, próchnem, zgnilizną, przed śmiercią, ale pokrzepiony widokiem czary złotej i złotego rogu, już ma wstępować do grobu (jak naród w ‚Śnie Cezary' Krasińskiego), gdy do Katedry wpada Konrad z pochodnią w ręku, wytrąca nią genjuszowi z ręki czarę, zatrzaskuje wejście do podziemi, a rygle żelazne przetyka ową pochodnią, która tu zgasa.

Dokonawszy tego, wypowiada gwałtowną inwektywę (prozą, bo przecież on, przedstawiciel czynu, walczy z poezją) przeciw Genjuszowi, jako reprezentantowi poezji grobów, i przeciwstawia jej wolę do życia, do potęgi, do zwycięstwa. Z początku występuje w obronie narodu prze-

[1]) Z treścią — Krasińskiego, jak wykazałem w rozprawie *Wyspiański i Krasiński*, Kraków, 1920, str. 27. Do apostrofy: ‚Kochanku ruin' dodał prof. Kallenbach (w recenzji w *Czasie)* aluzję: ‚ćmo *krasa*'.

[2]) Przedtem Karmazyn i Hołysz komentują dla publiczności ideę ‚Wesela'.

ciw działaniu owej poezji, ale wnet przechodzi do siebie (,Otoś stawił przede mną grobowce i t. d.'), wyrzeka się ,ruin i gruzów i złomów wielkości, której... śmierć mocarką', rozpamiętywa czar wiślany, (któremu był uległ w ,Legendzie') i kończy okrzykiem ,Poezjo precz!!!!! Jesteś tyranem'. Tak samo Baltazar (w Danielu z r. 1893) wołał wobec synów podbitego kraju: ,Precz poezjo', wzywając do rozsądnej pracy w niewoli. Tam jednak poezja była symbolem ideałów narodowych, wiary i nadziei w lepszą przyszłość; Konrad wypędza od siebie tylko poezję grobów, poezję śmierci. Teraz i chór odpędza od siebie Genjusza (,Śmierć niosłeś w twym napoju, — zostawże nas w pokoju'), Genjusz znika, a Konrad — improwizuje, pędzi na rydwanie pomiędzy gwiazdami, mając za woźnicę Automedona, jak — Achilles[1]). Spadł oczywiście do rzeczywistości i teraz odprawia Muzę: ,Od dziś moja poczyna się wola, — zdobyłem dzisiaj władzę ponad twoją władzą'. Z rozmowy ze starym aktorem, który grywał był Hamleta, pokazuje się, że urządzone właśnie widowisko sceniczne, miało taki sam cel, jak ongi przedstawienie trupy aktorów na dworze matki Hamleta: ,Sceniczne widowisko — patrzaj się Horacy: — wieszli dla kogo teatr? pułapka na myszy. — Oni sami się wskażą: nikczemni i podli. — Sumienie gryźć ich będzie, rumieniec ich zdradzi'.

Ktoby wątpił, że ten pomysł teatru w teatrze ma tu, jak w ,Nocy listopadowej', centralne znaczenie, niech sobie przypomni wywody Wyspiańskiego o przedstawieniu w Hamlecie (str. 33): ,Szekspir (jak Wyspiański) w takim teatrze *żył*, w teatrze swoim... Przyszedł mu tedy pomysł... wprowadzenia teatru w teatr... *Za tem przyszło* pokazanie owego starego teatru ze wszystkiemi jego właściwościami

[1]) Jest to oczywiście percepcja z pisanej w tym samym czasie ,Achilleis' (sc. 23 koniec), z tą odmianą, że tu Automedona zastąpiła Pallas w powożeniu rydwanu tam, gdzie ,świetlna zawierucha', między gwiazdy na mleczną drogę. Z gwiazd zstępują dusze bohaterów przez palingenezę znowu na ziemię.

i nawyknieniami, niby artystycznemi, a które już w szablon przeszły, z typami starego teatru... tragiczną patetycznością, historyczno-patetyczno-komicznym liryzmem, w który ci ludzie jeszcze wierzą i nad nim do łez współczują, a on jest tylko fałszywym alarmem, udaniem... Chciał zaplątać *to stare widowisko* tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech *jego* śmieszności śmieszną nie była; żeby tak dziwne wrażenie robiła, jakby ten czyn wiodła jakaś ręka niewidzianego fatum, — jakby to był ktoś niewidziany, co jest sędzią i sądzi, co sumienia zbrodni na jaw wydobywa'. Czytając te (i dalsze, str. 35) wywody, ma się wrażenie, że autor myślał raczej o pierwszym akcie swego ,Wyzwolenia', niż o aktorskim epizodzie Hamleta. Ten epizod rozrósł się w ,Wyzwolenie'.

Do poruszenia sumienia widzów wystarczyło wypędzenie Genjusza. Tymczasem konwencjonalna Muza czuje jeszcze brak pozytywnego zakończenia: ukazania nowych ideałów, ale Konrad potępia takie ,symboliczne kłamstwa'. Jemu dość, że przyniósł pochodnię, zabronił grobu. Jak chcą żyć, ,wyzwoleni' przez niego, on nie wie. Nie wie nawet, co z nim będzie.

Kiedy w akcie pierwszym przyszedł urządzać swe widowisko, czuł, że ,Rozpacz za nim się wlekła — głową wężów, okropnem widziadłem — wyjąc Zemsta'. Że to miała być zemsta na mordercach jego świętości, zemsta na morderczyni (poezji grobowej), zemsta Orestesa wynika z aktu drugiego. Tu staczał walkę z rozmaitemi koncepcjami narodowemi i artystycznemi i uznał nareszcie, że ,Sztuka' (ta Sztuka, która według rozmowy z Maską 7 głosi ,śmierć, bo cóż szczytniejszego nad śmierć') mu nie wystarcza, poczuł się ostatecznie wolnym. Ale to wyzwolenie osiągnął przez zabicie wielu rzeczy i dla innych i dla niego drogich: więc na chwilę zdawało mu się, że postąpił jak Orestes — matkobójca. Ale natychmiast stanął na stanowisku Orestesa z trzeciej części try-

logji Ajschylosa: ‚Gońcie mnie, wy bez skrzydeł i wy ze skrzydłami, larwy piekieł, wy Erynie! Nie dościgniecie mnie już Orestesem, którym ukląkł u ołtarza i któremu Bóg promienia swego użyczył. Rozumiesz! Rozświetlał mi w głowie Bóg, Apollo-Chrystus i Erynie przechodzą mimo‘. Nietylko on jest wyzwolon, ale i inni opętańcy poezji grobowej. ‚Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską. Zbrodnia Atrydów nad całem ciążyła miastem. A zwolony Orestes dał ziemi uwolnienie od klątwy‘. Mimo tej pewności siebie myśli (Maski) podsuwają mu możliwość, że — Erynje przyjdą. I na końcu trzeciego aktu przychodzą rzeczywiście. Orestes miał obowiązek pomszczenia ojca, ale przelana krew matki także znajduje swoje mścicielki. Wprowadzając je wyraził Wyspiański, że zabicie poezji grobowej nie przyszło mu bez mąk wewnętrznych, a zarazem przygotował wprowadzenie owego uwolnienia od klątwy (Orestesa), które uważał już za dokonane. Nim zajmiemy się tem zdjęciem klątwy (w ‚Akropolis‘), rzucimy jeszcze okiem na resztę fragmentów antycznych, rozsypanych po ‚Wyzwoleniu‘.

Zaraz na początku spotykamy się z dziwną innowacją, ze scenarjuszem rymowanym, a raczej ujętym w formę poetycką, tym razem według ‚Czatów‘ Mickiewicza: ‚Kto ci ludzie pod ścianą? — Cóż tu czynić im dano? — Czy to rzesza biedaków bezdomna? — Głowy wsparli strudzone, — cóż ich twarze zmarszczone? — Przecież płacę ich dzienną płacono‘. To o robotnikach zakulisowych mowa. Skąd poeta wpadł na ten pomysł, łatwo odpowiedzieć, jeśli sobie przypomnimy, że w tragedjach antycznych posługiwał się tradycjonalnym chórem, który zapowiadał przybycie osób, opisywał ich wygląd, słowem zastępował po części afisz teatralny i scenarjusz. Jeśli zaś chór może śpiewać scenarjusz, to czemużby scenarjusz nie mógł być przynajmniej formalnie pieśnią chórową? A że to, co się dzieje na scenie, jest wizją poety, chórem jest sam autor i jako taki mówi często od siebie i rzeczy niescenarjuszo-

we np. apostrofę do Zygmunta lub epilog o wypuszczeniu ze sceny Konrada z Erynjami (epilog ten w wydaniu drugiem autor pominął — zapewne z powodu błędnych komentarzy o zawartej w nim rzekomo podstawowej myśli ‚Wyzwolenia'). Prócz tego chóru, odtąd konwencjonalnego, każde większe zbiorowisko słuchaczy poety nosi też nazwę chóru. Pierwszy chór to robotnicy teatralni. Konrad przemawia do nich, jako do przedstawicieli chłopów i czerni, mniej więcej w takim stylu, jak niegdyś głos z góry do Irydjona: ‚Będziecie budować i burzyć w milczeniu i t. d.' Rozmowa z reżyserem o romantyzmie uderza już w ton ironiczny. Muzę[1]) nazywa Konrad ‚Literaturą'. Charakterystyczną jest jej poetyka: ‚By zacząć sztukę, stworzyć dzieło, potrzeba męki, trudu, pasji, — bólu, skarg, żalu, smętku, lęku, — grozy, litości'. Na to Konrad: ‚Teatr stary'. A przecież on sam za jądro tragedji uważał dawniej grozę i litość, czy jak mówił za Lessingiem: *Furcht und Mitleid*. Teraz chce tworzyć teatr nowy, idzie ‚by walić młotem', by ‚przedstawić naród'. Forma nowa zdaniem Muzy niekonieczna, w starej zmieści się każda treść. Ta treść, zapowiedziana przez Konrada, jest powtórzeniem epilogu Kazimierza Wielkiego: Król chwycił za młot i rzucił go w stojącego u ołtarza mówcę, rzecznika poezji i polityki grobowej. Ten ‚piersią bryznął, padł, a naród obaczył się wolny', oczywiście wolny od takich mówców i takiej poetycznej polityki.

Motyw młota, poetyzowania młotem, uznalibyśmy za samorzutny pomysł poety, gdyby cały jego program burzenia bożyszcz przeszłości, program woli do potęgi i woli do czynu nie przypomniał zanadto Nietzscheańskich haseł: *der Wille zur Macht — oder wie man mit dem Hammer philosophiert*. Percepcja tych haseł zostawała może

[1]) Widział ją Wyspiański, pisząc studjum o Hamlecie, str. 35: Szekspir mówi do aktorów za kulisami: ‚A to ty, piękna damo! Szlachetna dziewico, dalipan od czasu, jak cię ostatni raz widziałem, zbliżyłaś się ku niebu o całą wysokość korka' i t. d. w tonie Konradowym.

w związku z młodzieńczem wagneryzowaniem poety. Muzyczni przyjaciele, którzy go informowali o *Geburt der Tragödie,* musieli znać także *Der Fall Wagner* i *Nietzsche contra Wagner,* wczesne *Unzeitgemässe Betrachtungen,* zawierające między innemi rzecz o historyźmie i konieczności wyzwolenia się z jego pętów. Przeciw temu historyzmowi filozofował Nietzsche w późniejszych czasach młotem, a stuk tego młota dolatywał i do krakowskiej redakcji ‚Życia‘, w której Wyspiański przebywał od r. 1897. Jeżeli zważymy, że na ten czas właśnie przypada ‚Warszawianka‘, rozpoczynająca walkę przeciw ‚szałowi romantycznemu‘, to chyba nie zbłądzimy, wywodząc z redakcji ‚Życia‘ nietzscheanizm Wyspiańskiego. Dopóki ten na historji roku 1831 i 1848 egzemplifikował zgubność ‚szału romantycznego‘, związek jego z Nietzschem nie był wyraźny. Ale z chwilą, gdy skonstruował sobie sprawę ‚Wyspiański contra Mickiewicz‘ bez względu na realność swego antagonisty i jego rzekomego wpływu na współczesną politykę narodu, to w tej konstrukcji czysto literackiej trudno nie uznać przykładu obcego, więc Nietzschego[1]). Nie mamy dowodów na to, aby kiedykolwiek czytał był jakiekolwiek jego dzieło; ale kto zna atmosferę pierwszego ‚Życia‘, ten łatwo jej przypisze zaznajomienie Wyspiańskiego przynajmniej z paru hasłami (Schlagworte) nietzscheańskiemi. A to mu wystarczyło, zwłaszcza w połączeniu z całym programem ‚Życia‘.

Wstępował Wyspiański do jego Redakcji w lecie 1897 jako autor *Legendy* i *Meleagra,* ale przedewszystkiem jako członek pierwszego S a l o n u p o l s k i e g o, o którego zawiązaniu do spółki z Fałatem, Wyczółkowskim, Stanisławskim, Chełmońskim, Dębickim, Axentowiczem, Malczewskim, Mehofferem... pisuje do Rydla przez cały maj 1897. „Ci ze Salonu“, jak pisze w liście z 3 czerwca,

[1]) W czem innem dopatrywał się analogji z Nietzschem W. Feldman ‚O twórczości Wyspiańskiego i Żeromskiego, str. 164 nn, por. uw. na str. 86.

schodzili się w kawiarni Turlińskiego, gdzie też bywali przedstawiciele literatury, jak Kazimierz (i Włodzimierz) Tetmajer, Antoni Godziemba Wysocki, Maciej Szukiewicz, Kazimierz Lewandowski. Tu też poznał się 5 lipca z Ludwikiem Szczepańskim. „Zakłada nowe pismo literacko-artystyczne, gdzie ja będę współpracownikiem rysującym", pisze 5 lipca do Rydla. 8 września dodaje: ‚Illustruję darmo sześć pierwszych numerów ‚Życia‘, żeby pokazać, co dać mogę‘. Jeżeli po sześciu numerach ‚Życie‘ będzie chcieć nadal moich rzeczy, to też układ ewentualny zawrę korzystny, inaczej nic‘... Że ten układ nie musiał być bardzo korzystny, dowodzi fakt, że jeszcze po śmierci ‚Życia‘ płacił Wyspiański długi za Redakcję. Ale tracąc jako rysownik finansowo, zyskiwał jako poeta pod względem literackim. Uświadamiał sobie swój własny program literacki. Że to się stało w ‚Życiu‘, dowodzą słowa, wyrzeczone raz do przyjaciela, p. Adama Chmiela: „Przybyszewski sprawił, żem zaczął pisać inaczej". Nietylko Przybyszewski, ale wszystko, co się od początku działo w ‚Życiu‘, a działy się rzeczy następujące [1]):

Przeciw ‚europejskiemu‘ programowi i praktyce początkowych zeszytów ‚Życia‘, wystąpił z okazji jakiegoś artykułu o d'Anunziu, umieszczonego poza ‚Życiem‘, redaktor ‚Słowa Polskiego‘, Stanisław Szczepanowski z płomiennym artykułem p. t.: *Desinfekcja prądów europejskich*, a jego potępienie dla całego ‚modernizmu‘ powtórzył prof. Marjan Zdziechowski w prelekcji p. t.: *Spór o piękno*. Obaj moralizatorzy oparli się na głośnej broszurze Lwa Tołstoja p. t.: *Co to jest sztuka* i rygorystyczne jego zasady zaprzęgali w rydwan potrzeb — polityki narodowej. Ze względu na potrzeby narodowe i etyczne poparli ich potem tacy uczeni i publicyści jak

[1]) Ob. W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wyd. 5-te (1908), str. 375 nn; Jan Lorentowicz, *Młoda Polska, I (1908), str. 18* nn; Stefan Boyé, *U kolebki modernizmu polskiego* (1921). Powołuję się na literaturę, choć te rzeczy sam przeżyłem jako świeży student uniwersytetu, rwący się do ‚moderny‘.

Piotr Chmielowski (*Najnowsze prądy w poezji naszej*), O. Jan Pawelski (*Program najnowszej poezji polskiej*) i Henryk Struwe, gorący miłośnicy i obrońcy dotychczasowej tradycji, która była tradycją narodowej poezji romantycznej. Najwyraźniej Szczepanowski powoływał się na tradycje Mickiewicza, Zana i Filaretów...

Na zarzuty Szczepanowskiego i Zdziechowskiego odpowiedział w ‚Życiu' Ludwik Szczepański w artykule p. t.: *Sztuka Narodowa:* Łamanie rąk nad ‚rozkładem' w życiu i w literaturze, wskazywanie na cień Mickiewicza, wzywanie w jego imię do ‚zdrowej' pracy polityczno-społecznej, jako jedynie prowadzącej do odbudowania Polski, to wszystko uważa redaktor ‚Życia' za ograniczanie prawdziwej sztuki, której podstawą jest — swoboda... ‚Jeżeli twórczość naszą ożywia kult prawdy i jeżeli artysta polski stara się być sobą i wyrazić treść swego ducha w oryginalny, a estetycznie najdoskonalszy sposób, sztuka taka ma w sobie siłę rozwoju i jest piękną, pożyteczną i narodową'.

Większe wrażenie zrobił cykl artykułów Artura Górskiego (pseud. *Quasimodo*), p. t.: *Młoda Polska:* Stwierdza on, że zarzuty, podnoszone przeciw ‚Życiu' dadzą się sprowadzić do jednego głównego, do braku patrjotyzmu i narodowości. W latach niewoli przyzwyczailiśmy się patrzeć na sztukę, jako na jedyny wyraz swobody, jedyny środek do pokrzepiania serc i rozpalania patrjotyzmu. Ale ten utylitaryzm polityczno-społeczny nie może uchodzić za istotę sztuki, nie może wystarczyć ani literaturze ani życiu. Bo sztuka, tworzona dla ogółu, jest tylko przemysłem artystycznym. Istotą prawdziwej, wielkiej sztuki jest swobodny przejaw indywidualności. Jeśli ten przejaw znajduje oddźwięk w społeczeństwie, jeśli między twórcą a narodem istnieje harmonja, to wówczas powstają arcydzieła, które entuzjazmują cały naród jedną wspólną myślą, jednem wspólnem, a więc bohaterskiem uczuciem. Ale taka twórczość nie zjawia się na zawołanie, lecz jest produktem epoki, która się powtarza bardzo

rzadko. Jak niezawsze Grecy mogli gromić Persów, tak i my nie możemy mieć dzisiaj czasów Księstwa Warszawskiego i bitwy pod Grochowem. Dziś istnieje rzeczywiście rozdźwięk między ‚Młodą Polską' a pewnymi przedstawicielami społeczeństwa. Ale ci, zamiast piorunować na odwrócenie się od rzeczywistości, od życia społecznego i idei współdziałania, zamiast wytykać młodym brak ‚czynu bohaterskiego', powinni starać się zrozumieć młodych i siebie. „Wówczas sami uderzycie się w piersi, mówiąc: serca nasze nie są czyste, kłamstwo w nich mieszka, zajadłość stronnictw, obłuda, podwórkowa polityka; brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia; nie jesteśmy godni wielkiej, bohaterskiej poezji, nie jesteśmy godni!"...

Za drogowskaz, wiodący do przyszłej epoki bohaterskiej, ogłasza Górski niespodziewanie — Mickiewicza, ale nie tego Mickiewicza, z którego ogół wziął co najwięcej kilkadziesiąt cytatów, a który dla krytyków kończy się na *Panu Tadeuszu*, lecz Mickiewicza *Dziadów III* i *Ksiąg Narodu*, Mickiewicza mistyka i człowieka czynu *(Legjon)*: „W nim zamieszkał król-duch całej rasy i przemówił do ludu swego... Mistycyzm jego był najwyższym wyrazem umysłowości polskiej. Nasza filozofja narodowa, aby mogła iść dalej w poznawaniu świata i spraw jego, wrócić winna po zgubiony wątek do duszy Mickiewicza..." Takie rozumowanie zaprowadziło Górskiego do religji Mickiewiczowskiej, na *Monsalwat*, a potem do poznania *Ku czemu Polska szła* i *U progu nowej ery*. Za nim poszli przedewszystkiem uczniowie W. Lutosławskiego i M. Zdziechowskiego.

Życie narazie znalazło inną drogę. Wskazał mu ją Stanisław Przybyszewski, który w r. 1899 objął redakcję ‚Życia' wraz z Stanisławem Wyrzykowskim. Program artystyczny streścił w *Confiteor*, umieszczonem na wstępie pierwszego numeru nowej serji. Czytamy tam między innemi:

„Sztuka jest odtworzeniem życia duszy we wszyst-

kich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre czy złe, brzydkie lub piękne... Dla artysty wszelkie objawy duszy są równomierne; nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowem złem lub dobrem oddziaływaniem na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają...

„Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy...

„Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patrjotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by nie przeczytać odnośne podręczniki, a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, nie zaś sztuka...

„Sztuka staje się najwyższą religją, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tem jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez którą się absolut i wieczność przejawia...

„Naród, to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty; z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej—rasie...

„Dlatego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się istotny, wewnętrzny duch narodu; on jest tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu".

Wyspiański za dużo już myślał był o istocie sztuki wogóle, a o swoim kierunku w szczególności, by bez zastrzeżeń przyjąć program Górskiego czy Przybyszewskiego. Że jednak rozprawił się wewnętrznie i z jednym i z drugim, tego ślady zostały w rozmowach Konrada (w II akcie *Wyzwolenia)* z niektóremi Maskami, np. 17-tą:

„Co jakie parę staj lat... co wiek... zjawia się człowiek, który nie może znieść tego, co jest: Niewoli-narodowości. Wy chcecie ze mnie uczynić niewolnika patrjotyzmu... Dlaczego wy macie poczucie niewoli i poddania i uległości, a ja nie? Dlaczego wy czujecie się poddani i w jarzmie, a ja nie? Czy wy nie macie duszy? Nie wiecie, co to jest dusza, siła, która jest tem, czem chce i nie jest tem, czem nie chce... Wy śpicie. Jesteście podobni ludziom, co śpią; ludziom, których duch błądzi, a tylko ciało ciepłem oddycha... Pocóż się macie budzić?... Cóż wybyście więcej mieli czynić? Czy czynić, czy działać, czy chcieć, czy tworzyć? — Do tworzenia trzeba artyzmu. Artyzm nie może być utylitarny, bo jest niezależny od waszego bytu..." Możnaby takich paralel do zdań Przybyszewskiego i Górskiego przytoczyć więcej. Ale do Górskiego odnoszą się przedewszystkiem wywody polemiczne, zwrócone przeciw mistycyzmowi politycznemu, mistycyzmowi właśnie Mickiewicza. A że ten mistycyzm i samemu Wyspiańskiemu od młodości najbardziej przypadał do smaku i że znał jego ponęty i uroki, postanowił się właśnie od niego uwolnić, pisząc *Warszawiankę*, *Lelewela*, *Legjon*. Gdyby te rzeczy były pisane przed okresem ‚Życia', byłyby apoteozą mistycznej polityki. Dopiero po otrząśnięciu się z sugestji przeszłości, znalazł Wyspiański własną drogę w *Weselu*, komponowanem z góry jako pierwsze ogniwo trylogji, do której miało wejść *Wyzwolenie* i *Akropolis*... Ale wracajmy do *Wyzwolenia!*

Muza romantyczna, przygotowawszy już wszystko na scenie, pragnie prolog ożywić efektem piorunu i woła: ‚Przestworza! Hej wy gromolicie, — co nosicie w płachtach błyskawice, — wy, o których słyszałam w baśni, — przydajcie siły słowom moim'. Zacytowana przez nią baśń, to — ‚Chmury' Arystofanesa[1]): Z nich pochodzą te

[1]) Czytał je Wyspiański w Szujskiego *Rysie literatur świata przedchrześcijańskiego*, jeszcze na ławie szkolnej. Tę znajomość dzieł Szujskiego poświadczają i wspomnienia p. Stankiewiczowej i korespondencje z Rydlem.

postacie gromolice, przyodziane w białe płachty, z nich Sokratesowe wzywanie przestworza. Wspomnienie Arystofanesa podsunęło może Wyspiańskiemu i drugi dowcip, bezpośrednio po wezwaniu Chmur następujący. Oto reżyser woła do maszynisty za kulisy: ‚Trzaśnij‘. Tu następuje opis, jak za kulisami wywołuje się trzask piorunu i dudnienie grzmotu. Podobne rozbicie iluzji znajdujemy w Arystofanesa ‚Pokoju‘, gdzie bohater, jadący na żuku do nieba, nagle woła: ‚Hej maszynisto, uważaj teraz na mnie dobrze i t. d.‘ — Od komiki Muza przechodzi zaraz do patosu, zapowiada, że gra będzie ‚skarżeniem, chłostą i spowiedzią‘, a kto się przy niej wyzwoli własną wolą, ten doczeka się dnia wyzwolin. Pomijamy sceny oskarżenia i chłosty, zwracając jedynie uwagę na to, że sposób wprowadzania na scenę rozmaitych reprezentantów Polski niby współczesnej przypomina zbyt niski wzór: przedstawienie typów polskich w znanym wodewilu pt.: ‚Podróż po Warszawie‘. Z pomiędzy tych reprezentantów[1]) Prymas (sc. 5) nazywa swoją czerwoną szatę ‚we krwi centaurów pojoną‘, więc koszulą Dejaniry, choć nie słyszymy, jakoby go ona paliła. Klasyczne porównanie nie jest więc po myśli Prymasa, lecz samego poety, który snadź prymasowską purpurę uważał za koszulę Dejaniry na ciele Polski. Samotnik (sc. 10) porównany jest w scenarjuszu z Iksjonem, wplecionym w męczarń koło; starzec (sc. 12) idzie ‚podtrzymywany przez dwie dziewy‘, niby Edyp z Kolonos na początku tej tragedji Sofoklesa, idzie do kościoła myśli polskiej, jak Edyp do tajemniczej groty po śmierci.

Reminiscencje klasyczne się mnożą, gdy sam autor (Konrad), bije się z własnemi myślami, bawiąc się w nietzscheańskie odwracania wartości. Znaczenie tej rozmowy z Maskami objaśnia najlepiej sam Wyspiański mówiąc

[1]) Masek ich uchyliłem w rozprawie Wyspiański i Krasiński (1920), str. 33 nn., gdzie też wskazałem związek z *Dniem dzisiejszym* Krasińskiego.

(Studjum o Hamlecie, str. 154): „Monologi te (Hamleta) bowiem są to: etapy Hamletowej myśli, jakoby stacje myśli człowieka, który przyzwyczaił się myśleć głośno i który, tylko myśląc głośno, myśl swą rozwinąć jest w stanie, zdobyć dalszy lot i na dalszy etap wyższy wstąpić... Nie ma to być żadna spowiedź... głównej osoby tragedji, spowiedź wobec widza, gdyż spowiedzi takich wobec widza sztuka żadna (prawdziwa) nie zna... i nie jest to także żadna spowiedź Hamleta wobec siebie... ale, i otóż na to trzeba zezwolić: Hamlet żyje, myśli i myśl swą rozwija. I co najważniejsze, kiedy zaczyna myśleć w jakiej chwili, nie wie: jak myśl swą rozwinie i gdzie myśl swą zaprowadzi. Jeno to jedno wie, że zdolności i zdatności swej do myślenia zaufać może. Myślenia te więc Hamletowe, to są jego zdobycze. Zdobyczy tych już nikt (żadna Maska) mu nie jest w stanie wydrzeć. Zdobycze te, jako łup, zatrzymuje i rośnie".

Znowu musimy skonstatować, że zamiast objaśnienia monologów Hamleta dał Wyspiański komentarz do rozmowy Konrada z Maskami. Słusznie zauważono[1]) że treść drugiego aktu ‚Wyzwolenia' domaga się formy monologu. Ale materjał pochodu myśli Konrada był za obfity, by się mógł zmieścić w monologu — scenicznym. Więc Wyspiański poszczególne etapy w rozwoju swej myśli zaznaczył (dla sceniczności) Maskami. Odpowiadają one tej stutysięcznej rzeszy Rosenkranzów i Gildensternów, ‚która sądzi, że Hamlet nic nie robi, bo ona nie wie, że myśl jego ma cel, a celem rozwój' (str. 136).

Stanowisko maski 2-ej, wzniesionej nad wszystkie stronnictwa, nazywa Konrad ‚Olimpem spokoju', a chcąc się jej pozbyć, wspomina o możliwości, by „trzasnąć w pysk Jowisza". Jowiszem jest oczywiście olimpijska maska. W rozmowie z maską szóstą staje Konrad na stanowisku poezji grobów i widzi w sobie przewodnika narodu, który wiedzie do grobów królewskich, gdzie wszyscy

[1]) J. Flach, S. W. str. 92.

pomrą — wyzwoleni. Dialog z maską 7-mą wyjaśnia, że to jest właściwie posłannictwem Sztuki. Ale on je już inaczej pojmuje: Wawel jest dla nas Labiryntem, Arjadną — Duma, kłębkiem — miłość tego, co jest w Konradzie, siłą pędzącą go tam — nienawiść ku temu, co jest tam. Maska ósma tego nie rozumie. Więc Konrad wywodzi, że ,otoczeni jesteśmy lasami, u skraju których stoją Sfinksy-strażnicy'. ,Edyp odgadnie ich tajemnice. Edyp czytać będzie z ich oblicza, a one zrozumią (sic) i zgadną, że on czyta z ich twarzy i do głębi zagląda oczyma i zginie jak Edyp'. Tym Edypem jest Konrad — i brat jego i ojciec jego i jego syn. ,A to porównanie należy do sztuki i jest... ogólno-ludzkie...' A maska chciała przedewszystkiem, ,aby to była Polska ten las, Wielkość i Śmierć te sfinksy, a Edyp: poezja'. Oczywiście i w razie zaakceptowania stanowiska ogólno-ludzkiego owym Edypem pozostaje poezja. — Konradowe aspiracje do potęgi, do czynu nazywa maska dziewiąta frazesem pustym, poza którym nie kryje się nic, a gdy on na ten zarzut reaguje smutkiem, maska mówi o przypinaniu cudzych skrzydeł, o Ikarowym locie i Ikarowym losie, prowadzącym — w przepaść. I on myśli o przepaści, o śmierci. Ale tę śmierć pojmuje jako wyzwoliny: Terminował długo u wielu przemożnych potęg, które władały myślą jego. Te potęgi, to niby posągi bogów na wysokich podnóżach w jakiejś Walhalli.

Ich i swoje przeznaczenie spełni Konrad, wykradając ten święty ogień, który tam płonie i dając go tym, którzy czekają ognia Prometeusza (dialog z maską 10-tą). Dotychczasowa poezja tego nie spełniła. Masce 13-tej każe Konrad brać kruż, biec do studni i nosić wodę, lać potoki, kaskady — oczywiście wierszy. Okrzyk jego ,Danaidy! Danaidy!' to charakterystyka poezji, która straciła wagę słów, ,paple', co jednak wystarcza, ,by przeciętne umysły nastroić poetycznie'. Bliższa mu jest poezja, głoszona przez maskę 16-tą. Wydaje mu się ona chimerą, — ,tym duchem pegazem, który nosi *jego* ducha ponad prze-

paściami, po przez ugory, puszcze, lasy'. Istnieje ona dla niego tylko o tyle, o ile wynajdzie na nią figurę i pozę artystyczną, o ile wdzieje na nią larwę marmuru, sztuki, a to ją dusi, dławi, zabija. — Rozmowę o sztuce kontynuuje Konrad z maską 17-tą: Biorąc asumpt z poezji narodowej, stwierdza, że poezja jest artyzmem, artyzm zaś ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest; inna prawda jest niepotrzebna. Tworząc, odkrywa poeta logiczne następstwo rzeczy i nieraz ma jasnowidzenia: wtedy przeraża się bezwzględnością artystyczną, pięknem, które równocześnie czuje. A to, co odkrył w artyźmie i poezji, to są pewniki naukowe.

Od tej konsekwencji artystycznej nie powstrzyma go — mówi masce 18-tej — narzucana mu rola niewolnika patrjotyzmu. Jego artyzm nigdy nie dostosuje się do potrzeb publiczności, nie będzie utylitarny. Czysty artyzm tworzy tragedję. „Najszczytniejsza sztuka ma mówić i swoje *dramatis personae* wyprowadzić. Ma więc wyjść polska Antygona i polski Edyp i mają żegnać słońce i żegnać światło, pozdrowienie śląc mu od ust klnących[1]). I żądać ma Antygona, aby jej było wolno grześć brata i żalić się jego wczesnej śmierci i uczcić mlekiem i miodem, jak przystało czcić umarłych, i ma swego mimo straże dokonać. I ma wyjść Edyp i bluźnić Bogu, że go dosiągł, i że go pchnął w nędzę, i że mu dał świetność, i że mu dał nędzy świadomość, która mu była śmiercią. Taka sztuka nie mówi o narodzie, tylko wprost o nieśmiertelności, ale ją trzeba przeżyć. Konrad ją przeżywa, ale nie tworzy, bo on myśli mimo wszystko tylko o Polsce. Gdy marzy o oglądaniu żniwa w upalny letni dzień, to schodzi się w tem z umierającym Krakiem pierwszej ‚Legendy'. Ale idzie dalej, gdy chce w lesie „patrzeć po konarach drzew — od których, z jakich stron — słonecznych żarów wionie wiew, — jak krąży w drzewach żywny sok — i które padną za rok — i że

[1]) Pobrzmiewają tu echa ‚Przygrywki do polskiej Antygony' (z r. 1898) Prof. K. Morawskiego.

niczyich rąk nie zbroczy krew". Ostatecznie jest to znów poezja polskiej ziemi.

Przeciwstawia ją Konrad w rozmowie z maską 20-tą poezji narodowej, historjozoficznej, sądząc, że te rzeczy, które my mamy za poetyczne i które nam są wspólne, są nam przeszkodą we wzajemnem zbliżeniu się, ‚bo urastają do potęgi widma, które wzbrania wstępu do Raju'. Tej poezji należy się wyzbyć. On ma jeszcze inną, domową, rodzinną, słowiańską. Nim ją pokaże, oczyszcza scenę z — masek, które gromadnie tam „wlazły". Ten akt czy obrzęd ‚lustracji' jest w opisie wielką — mistyfikacją. Trzymany jest bowiem w tonie namaszczonym, epicznym (opis misy cynowej, napoju słodowego, który z jęczmiennych ziaren zalewkami się przetwarza, kagańca, uczuć przy rannem zbliżeniu się do misy), a odnosi się do prymitywnego łowienia do misy z piwem — karakonów. Ten prymitywny proceder urasta do — symbolu: ‚Misa cynowa pomieści wszystką nieprawość, która w niej... zczeźnie'. Konrad wykonał czar sympatyczny (t. zw. Analogie-Zauber) tępienia masek. Na słowo ‚zczeźnie!' maski ‚wpadną nagle do podziemu, — uległe przeznaczeniu swemu', a Konrad widzi poezję domu w wigilijny wieczór.

Tony kolendy, śpiewanej przez aniołów nad kolebką śpiącego dziecięcia, nastrajają go pobożnie i wywołują z jego ust modlitwę o wskrzeszenie państwa polskiego i o własne szczęście rodzinne. Myśl o własnem ognisku rodzinnem wciela się zwykłą już manierą Wyspiańskiego w grecką Hestję, czar wigilijny ginie, a Hestja odejmuje Konradowi naprzód pamięć przebytych mąk, uwalnia go od głębszej toni myśli, pełnej nieczystych gadów, i znaczy drogę posłanniczą: Strzec ognia domowego, wziąć topór oburęcz, siąść stróżem u proga i nie zwolić ni piędzy ziemi. Zadanie się rozszerza, gdy pouczone przez Konrada ‚mnogie ludy' mają nietylko nie dać ziemi, ale wstać na krwawą rzeź. To ten sam program, który poeta głosił obszerniej w Piaście (w roku 1902): „Chcę rzezi, żeby wszystko krwią

spłynęło, — żeby się podłość Polski w niej obmyła... i pokolenia szły pokoleniami — już niepamiętne hańby, co nas plami". Jest to poniekąd program — Słowackiego z ,Odpowiedzi na Psalmy przyszłości'. Poezja grobów zwalczana w akcie trzecim, to poezja Krasińskiego, przedewszystkiem z ,Snu Cezary', jak Krasińskiego mesjanizm głosił był Mickiewicz z ostatnich scen ,Legjonu'. — Dotychczas nie było w Konradzie winy. Premisę jej stwarza objaśnienie pochodni Hestji, że kto straci żarów świętą siłę, — choćby w ofierze dla narodu, — tego ,dościgną mściwe Erynije'. Pochodnia Konrada gaśnie, gdy została użyta jako zatyczka rygla przy grobach królewskich. Czy przez to zatrzaśnięcie grobów stracił Konrad ową ,żywiołową siłę, którą posiada siła wolna'? Bynajmniej. Więc to tylko konstrukcja, mająca znów umotywować wystąpienie Erynij po czynie Konrada. Zdjąć klątwę z niego miał dopiero Apollo-Chrystus, występujący jako *deus ex machina* na końcu ,Akropolis' (z r. 1904).

Określiliśmy z pomocą wewnętrznych wskazówek antyromantyczną tendencję trzech ,historycznych' dramatów Wyspiańskiego (Warszawianka, Lelewel, Legjon) i scharakteryzowaliśmy ją w dwóch dramatach współczesnych (Weselu i Wyzwoleniu). Ponieważ te ,szały' współczesne są identyczne z tamtemi historycznemi, walka z nimi ma w obu wypadkach mieć charakter aktualny, ma być czynem narodowym. Zadawano sobie nieraz pytanie, czy romantyzm polityczny, sformułowany przez Wyspiańskiego jako ,czar grobów', ,poezja śmierci', miał w życiu pokolenia ze schyłku XIX w. to znaczenie, jakie mu przypisywał poeta, czy więc walka z nim była rzeczywiście aktualna? Ze względu na nie tak dawne dzieje nazwał Bismark Polaków poetami w polityce, a na tę jego charakterystykę powoływał się niedawno pewien odłam prasy, głoszącej podjęte na nowo hasła pracy organicznej i pasywizmu — w przeciwstawieniu do rzekomego romantyzmu politycznego innego odłamu prasy czy społeczeństwa. Jeżeli więc dziś jeszcze ludzie ,pracy' uważają

za potrzebne zwalczanie romantyków ,czynu', to ten romantyzm i walkę z nim musimy uznać za aktualną także w niedawnych czasach Wyspiańskiego.

Uznanie owej aktualności dlatego przychodzi nieco trudno, że Wyspiański ukazuje owe romantyczne szały w formie wziętej nie z życia społeczeństwa, lecz z literatury, za przeciwnika w walce obiera nietyle ludzi żyjących, działających pod wpływem szału, ile sam szał, usymbolizowany w Mickiewiczu, czy Genjuszu, czy Chochole; walczy nie z życiem, lecz z poezją, z literaturą. Ponieważ walka odbywa się w sferze sztuki, poezji, takie przesunięcie punktu ciężkości przeciwnika ze sfery życia na ten sam teren poezji ułatwiło Wyspiańskiemu i konstrukcję walki i samo zwycięstwo, ale zarazem sprawiło, że widzowie, nie czujący się niewolnikami szałów romantycznych, uważali całą tę walkę za walkę z wiatrakami, z urojonymi przeciwnikami. Jakoż na pełne zrozumienie mogą te literackie zapasy liczyć tylko u tych widzów, którzy znają naszą wielką poezję romantyczną choćby tylko w rozmiarach, wyznaczonych im planami nauczania języka i literatury polskiej w szkołach średnich. Tylko dla tych jest przeciwnik Wyspiańskiego, jeśli nie całkiem aktualny, to przynajmniej zrozumiały. Dla innych potrzebneby było przed każdem przedstawieniem krótkie pouczenie, na wzór starożytnych hipotez do tragedji. Jeżeli z pomocą takich hipotez możemy ułatwić publiczności choćby częściowy dostęp do tragedyj attyckich, produktów zupełnie obcych nam czasów i kultury, i otworzyć w ten sposób przed nimi skarby poezji, żyjące w tych obcych produktach, to tem samem możemy się spodziewać, że antyromantyczne dramaty Wyspiańskiego, choćby były lub stały się nieaktualnemi (przez wygaśnięcie romantycznego szału i jego znajomości), przecież żyć będą — przez tkwiącą w nich prawdziwą poezję, choćby do niej trzeba było dobierać się przez komentarze czy tylko hipotezy.

Wyspiański, wychowanek Krakowa i krakowskiego

gimnazjum żył poezją romantyczną, głosił jej siłę w ‚Danielu‘ i pierwszej ‚Legendzie‘, a kiedy się przeciw niej zwrócił, uważał ją za żywą siłę, wstrzymującą społeczeństwo w pochodzie ku świtom, hamującą samo życie. Podjętą walkę uważał więc za aktualną. A jeśli tak jest, to przynajmniej filologowi wolno się zapytać, czy dramaty Wyspiańskiego, wymierzone przeciw romantycznej polityce (czy ekonomji życia), są w literaturze europejskiej unikatami, czy też mają jakieś pokrewieństwa, filjacje, czy należą do pewnego gatunku literackiego?

Wprowadzanie pewnych tendencyj politycznych do tragedji było już praktykowane przez wielkich tragików ateńskich. Wiadomo, że Ajschylos postawił ściganego przez Erynje mitycznego Orestesa przed historycznym Areopagiem ateńskim i dał mu sankcję bogini Ateny, rozstrzygającej proces na korzyść oskarżonego i pozyskującej dla sędziów stronę oskarżającą (Erynje), by uświetnić ów arystokratyczny trybunał, atakowany właśnie przez stronnictwo demokratyczne. Eurypides ‚w Andromasze‘ napiętnował wiarołomność i intryganckość ówczesnych nieprzyjaciół wojennych Aten, Spartan, w ich mitycznych przedstawicielach, Menelaosie i Hermionie, którym tylko dla przeprowadzenia swej antyspartańskiej tendencji dał czarny charakter, nie przekazany bynajmniej przez mit. Spartę i Argos smaga Eurypides także w ‚Heraklidach‘, którzy, prześladowani przez politycznych przeciwników Aten, znajdują gościnę i obronę u króla ateńskiego.

Pomijamy liczne aluzje polityczne i polemiki literackie i filozoficzne, wykazywane przez filologów w tragedjach attyckich, zwłaszcza Eurypidesowych, a zatrzymujemy się po przeskoczeniu 2200 lat dopiero przy Słowackim. Znowu wiadomo, że ‚Lillę Wenedę‘ skomponował Słowacki jako przedhistoryczną projekcję powstania z r. 1830, by sięgnąć do trzew narodu — bez woli i wiary w swą przyszłość, a wierzącego tylko w pieśń i cud... Stanowisko Rozy Wenedy wobec harfiarzy i ich przy-

wódcy, króla Derwida, to stanowisko Wyspiańskiego wobec poezji romantycznej. Na to podobieństwo zwróciliśmy uwagę już przy ‚Warszawiance', więc tu powtarzamy, że kto szuka filjacji dla trzech historycznych dramatów Wyspiańskiego (Warszawianka, Lelewel, Legjon), może je zestawić z ‚Lillą Wenedą'. Obaj poeci kształtują swe fabuły tak, że ich przebieg zawiera krytykę romantycznej polityki narodu. Komu sama ‚Lilla' nie wystarcza, niech sobie przypomni ‚przygotowanie' polityki polskiej z XIX w. przed ‚Kordjanem', niech sobie uprzytomni rozkaz Mefistofelesa, by szatan ‚obłąkał' jakiego żołnierza, specjalnie rycerzy polskich, i rzucił ich w powstanie przeciw gniotącemu wrogowi, a przyzna, że trylogja antyromantyczna Wyspiańskiego jest właśnie przedstawieniem tego ‚obłąkania' polskiego rycerza i doprowadzeniem go do absurdum. Za program wziął sobie Wyspiański słowa pierwszej osoby z prologu Kordjana: ‚Pozwól, panie, tuszyć, że słowem zdołam cielce złote giąć i kruszyć; — z bronzu wzniosę posągi, gdzie pokruszę gipsy. Trzecia osoba prologu wzięła ‚proch zamknięty w narodowej urnie, by z prochu lud wskrzesić, stawić na mogił koturnie'. Wyspiański zamknął tę urnę w grobach wawelskich, choć mu się marzyło z tą samą trzecią osobą: ‚Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły, — wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem, — wszystkich oświecę duszy promieniem i świtem — urodzonych nadziei'.

Wpływ Kordjana na Wyspiańskiego nie ogranicza się do koncepcji gięcia i kruszenia złotych cielców narodowych. ‚Imaginacja' i ‚Strach', z którymi Kordjan zmaga się przed swym czynem, przybiorą potem w ‚Nocy Listopadowej' postacie bogiń greckich, a pewne rysy charakteru W. Księcia z ‚Kordjana' powtórzą się także w ‚Nocy Listopadowej'! Wyspiański zastrzegał się wyraźnie przed łączeniem jego epickich rapsodów z ‚Królem Duchem' Słowackiego. Mimo to bez przykładu ‚Króla Ducha' Kazimierz W. nie byłby się cofnął od letejskiej rzeki i wracał na ziemię, bez ‚Króla Ducha' Achilles (z Achilleidy) nie byłby marzył (sc. 14), że ‚żywot jego nie na jednym

zakończy się bycie, — będzie się błąkał duchem we gwiazd zawierusze, — aż trud podejmie nowy, nowe zacznie życie, — w odległe wbiegnie puszcze nad jeziorne głusze... skrzydła orle na kasku jego się rozszerzą'. Najgłębszą tajemnicę swej duszy, palingenezę, przejął Wyspiański od Słowackiego [1]), któremu też zawdzięcza pomysł dramatycznej walki z romantyzmem naszych powstań. Słowacki był jego mistrzem, a on tego mistrza najzdolniejszym, najoryginalniejszym uczniem.

Trudniej odnieść do przykładu Słowackiego dramatyczną satyrę współczesną (Wesele i Wyzwolenie), chociaż... przypomnijmy sobie, jak w ,Przygotowaniu' Kordjana djabli w noc sylwestrową warzą w kotle i stwarzają ludzi złych i niedołężnych, którzy mieli odegrać ważną rolę w wypadkach listopadowych. To przygotowanie Kordjana jest niewątpliwie satyrą polityczną w formie dramatycznej. Gdyby je wystawiono na jakiejś scenie w roku wyjścia Kordjana (1834), kiedy żyli jeszcze ludzie tam wyszydzeni, musianoby to Przygotowanie uznać za komedję polityczną, za komedję — Arystofanejską. A czemże jest ostatecznie ,Wesele, czy ,Wyzwolenie'? Także aktualną satyrą polityczną, wystawioną na scenie wobec widzów, smaganych biczem ironji poety z powodu pewnych szałów romantycznych. A. Niemojewski czuł gatunkowy związek Wesela z komedją attycką, ale dopatrywał się go jedynie we wprowadzeniu na scenę rzeczywistego zdarzenia, bronowickiego wesela z rzeczywistymi weselnikami. Analogja leży gdzie indziej. Przypomnijmy sobie, jak Arystofanes, chcąc wyszydzić romantyczną politykę Ateńczyków, która podczas trwającej

[1]) Za nim też pisał Przybyszewski: ,Nieznaną potęgą zmuszona idzie dusza na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się genjuszem i odsłania się w swoim absolucie, w całym przepychu swej nagości...' Palingenezę głosi też A. Lange, np. w Poezjach, I (1895), w wierszu pod tym właśnie tytułem. Ideologję Wyspiańskiego łączy z ideologją Langego wiele nici.

właśnie wyprawy sycylijskiej święciła przedwczesne triumfy, odurzając społeczeństwo mirażami zdobytej Sycylji, potem może Kartaginy, potem całego Zachodu, całego świata (była nim kotlina morza Śródziemnego), wystawił w r. 414 Ptaki: Peithetajros (Radolub) wyprowadza swego przyjaciela Euelpidesa (Dobromysła) z niespokojnego miasta między ptaki, skłania ptaki do zbudowania nadpowietrznego grodu, Chmurokukułkowa, zmusza blokadą (dymów ofiarnych) bogów olimpijskich do układów i wymusza na nich oddanie sobie za żonę Basilei, królowania nad światem: Metodą tej satyry politycznej jest *traductio ad absurdum*. Romantyczne plany polityki ziemskiej przenosi poeta — w powietrze. Czemubyśmy nie mieli rozciągnąć swej hegemonji także na Olimp? to tak łatwo uczynić z pomocą — ptaków! Uskrzydlona raz fantazja sypie takiemi perłami poezji, że słusznie ‚Ptaki‘ nazwano ‚Boską Komedją‘ Arystofanesa lub jego ‚Snem nocy letniej‘. Albo znów nie podoba się Arystofanesowi modernistyczna, analizująca niewieście charaktery, rezonująca o bogach poezja Eurypidesa; to go każe sądzić kobietom, zgromadzonym na święto Tesmoforyj (Thesmophoriazusai) lub waży w podziemiu jego wiersze, kładąc zamiast ciężarków na drugą szalę wiersze Ajschylosa (Żaby). Rozkładowe działanie sofistów wiąże z osobą rzekomego czciciela chmur Sokratesa i wyszydza go w fantastycznych ‚Chmurach‘. „Jest w tych rozpasanych satyrach tyle poezji, tyle pogardliwej a przebogatej genjalności, że nawet boski Plato wybaczył Arystofanesowi największą zuchwałość, na jaką kiedykolwiek ważyła się jego Muza, zaciekłą napaść na Sokratesa. ‚Nie znam rzeczy — pisze F. Nietzsche — którąby pogrążyć mnie mogła w głębszą zadumę nad skrytością i sfinksowatością natury Platona, niźli ów — fakt, iż pod poduszką łoża, na którem umarł, nie znaleziono — nic egipskiego, pitagorejskiego, platońskiego, lecz — Arystofanesa‘ “ [1]).

Pod poduszką zmarłego Wyspiańskiego Arystofanesa

[1]) B. Butrymowicz na wstępie do Arystofanesa ‚Rycerzy‘. Arcydzieła polskich i obcych pisarzy, t. 78, Brody, West, str. 11.

nie znaleziono. Ale że czytał przynajmniej ‚Chmury‘, na to dowód znaleźliśmy w jednym ustępie z prologu ‚Wyzwolenia‘. A choćby i nic z Arystofanesa nie był czytał, to sam rodzaj usposobienia i talentu uczynił go Arystofanidą. Zamiast charakterystyk współczesnych, któreby mogły dziś jeszcze trącić pewną niedelikatnością, przytaczam zdanie z listu do H. Opieńskiego (z 5 marca 1892): ‚Przekonuję się, (sic) że najłatwiej być ironicznym lub ironiczno-satyrycznym: to wyrabia melancholijną posępność i gwarantuje spokój‘. Ta ironiczna satyra, obrawszy sobie za rydwan konchę prawdziwej poezji, smagała z niej współczesnych — nie biczem, lecz w myśl zasady homeopatycznej narkotycznemi nastrojami, które miały być antydotem na narkotyki romantyczne.

Kto to wszystko uwzględni, nie będzie ‚Wesela‘ i ‚Wyzwolenia‘ uważał za coś, ‚czego jeszcze w literaturze dramatycznej nie było‘, lecz, jeśli czuje potrzebę klasyfikowania, sklasyfikuje te utwory jako komedje polityczne w stylu czy guście Arystofanesa. Odpowiedź pewnych sfer politycznych i literackich na ‚Wesele‘ i ‚Wyzwolenie‘ miała też formę komedji Arystofanejskiej, w rodzaju Żab‘. Był nią przebrzmiały już ‚Czyściec Słowackiego‘ Jak bliską zresztą była Wyspiańskiemu myśl o komedji politycznej (może w stylu ‚Rabagasa‘ Sardou), to widać z zachowanego (zdaje się z r. 1902) fragmentu dialogu prozą p. t. ‚Mąż‘ (Pisma pośm. II str. 91—104): Mąż, jakiś działacz polityczny, zrozumiał, że obowiązkiem jego stronnictwa jest ‚starać się i dążyć ku temu, aby talent uczynić inteligencją i w ręce człowieka, co talent posiada, w ręce tego człowieka, wzbogaconego inteligencją, przy ciągłym talentu rozwoju, złożyć prawo kierowania losem naszym i opinją i czynami‘. Zdaje się, że za takiego kandydata uważa się Mąż. Może ten fragment miał wejść w zamierzoną komedję polityczną p. t. ‚Mówca‘ o której poeta opowiadał znajomym wtedy, kiedy (od połowy r. 1905) sam działał na arenie politycznej, jako członek Rady — miasta Krakowa.

ROZDZIAŁ VIII.

POEZJA ŻYCIA I ŻYCIORODNEJ ŚMIERCI.

Posągi wawelskie (Akropolis) praktykują ‚grecką' filozofję używania. Tajemnica Klio. Gobelin Trojański. Ożywienie tła gobelinu źródłem skrakowienia Troi. Stosunek do Iljady. Beztroskie życie i używanie Parysa. Żywotność i płodność Jakóba. Hauptmanna Hirtenlied. Rola Dawida. Przykazanie dane Dawidowi identyczne z przykazaniem Hestji. Uwolnienie Konrada od Erynji. Pieśń zmartwychwstania. Salwator nie Apollo. Zmartwychwstanie w iluzji artystycznej. — Bujne życie Bolesława Śmiałego. Winy króla. Legenda patrona poety (Skałka). Tajemnica Pandory. Wina św. Stanisława.

‚Akropolis' (z r. 1904) to wielkanocna wizja pogromcy poezji grobów, proroka Życia[1]). W noc zmartwychwstania wstaje w katedrze wawelskiej do życia wszystko, co właściwie nigdy nie umiera, dzieła sztuki. Najpierw rzeźba: srebrni anieli, dźwigający od wieków trumnę św. Stanisława, następnie figury nagrobkowe: niewiasta z pomnika Ankwicza, Amor z tegoż pomnika, pani z pomnika Skotnickiego, Tempus z kaplicy Jagiellonów (a może z pomnika Sołtyków?), Klio z monumentu Sołtyka, panna z tegoż monumentu, posąg Włodzimierza Potockiego...

---

[1]) Genezę tego utworu tak sobie wyobraża St. Brzozowski (Śmierć i życie w twórczości Wyspiańskiego w ‚Społeczeństwie' z r. 1907 i pośmiertnem wydaniu: St. Wysp., Literatura i Sztuka VIII, 1912, str. 124 nn.): ‚Gdy Wyspiański chciał stworzyć swój Sen nocy letniej, pobudził posągi umarłych w żałobnej kaplicy narodu, kazał prochom (?) i kamieniom tętnić gorącą krwią, upajać się radością życia, szaleć. By przeżyć upojenie życiowe, zaznać go, zakosztować, aby ośmielić się żyć, musiał Wyspiański zarazić gorączką życia, jego miłością — umarły świat'.

Wszyscy głoszą to samo: nie warto być martwym, lepiej żyć i kochać, i wszyscy też bez względu na rozmiary i materjał kochają się — po kątach kaplic. Stosownie do antycznego wyglądu daje im poeta konwencjonalnie grecką filozofję życia i użycia. Czar nocy wielkanocnej nie działa tylko na trupy. Klio (I sc. 9) głosi: ‚My (t. j. dzieła sztuki) jedno nieśmiertelne duchem‘. Umarli nie powstaną. Dusze ich myją się z win, zanim wstąpią do Raju, a Rajem dla nich jest powrót do ojczyzny. Tu jedne, skazane w powrót służby, odradzają się w nowych żywotach, mnożą ród i lecząc siebie, prowadzą naprzód naród człowieczy. W ten sposób, ‚gdy ginie jedno życie, — już drugie nowe zakwita — upada, ziarna sieje‘. Drugie dusze, zwolnione od służby, świecą na innych światach, a gdy po wiekach świat ten legnie w gruzach (okropność końca świata wyraża pojawienie się Meduz) i nowe upłyną wieki — wrócą duchy z powrotem. Więc słowa oklepane, lecz pojęcia głębokie, jak wieczność sama, p a l i n g e n e z a i w i e c z n y p o w r ó t w s z e c h r z e c z y — to filozofja Klio i Wyspiańskiego z ‚Akropolis‘. Mogło go do niej doprowadzić rozczytywanie się w mistyce Słowackiego, mógł sam dojść do takiego rozwiązania zagadki śmierci i życia. W każdym razie doszedł i w noc wielkanocną (przedtem w Achilleis) ją ogłosił.

Ponieważ Tempus odłożył swoją kosę i oddalił się na nocną przejażdżkę, czas stanął, bieg rzeczy się zatrzymał, a historje z gobelinów wawelskich stały się — dzisiejszemi. Oto zmartwychwstały gobelin trojański[1]) wiszący w bocznej nawie katedry wawelskiej. Styl jego, jak widać choćby tylko z reprodukcji, załączonej do utworu Wyspiańskiego, anachronistyczny, renesansowy; architektura i kostjumy szesnastowieczne; więc nic dziwnego, że i opis tego tła u Wyspiańskiego anachronistyczny. Miasto, stanowiące tło, mogłoby równie dobrze być Krakowem, jak Troją.

[1]) Tak się go nazywa po interpretacji Wyspiańskiego; bez niej może przedstawiać jakikolwiek pojedynek rycerski z czasów Odrodzenia.

A że gobelin wisi na Wawelu, więc Wyspiański lokalizuje tu owo tło i mówi o czatach pod skajskim donżonem na zamku w Krakowie, o Skamandrze, wiślaną świetlącym się falą. Gdyby ten akt drugi grano na scenie, trzebaby też zachować kostjumy gobelinu — renesansowe (jak w Szekspirowym Troilusie i Kresydzie). W związku z tem zachowaniem stylu gobelinu zostaje też wprowadzenie bicia dzwonów z wież krakowskich. Inna rzecz, że styl gobelinu był dla Wyspiańskiego pożądanym pretekstem do tego zlania Troi z Krakowem, Akropolis iljońskiej z Wawelem.

Wybór tematu określony był przez gobelin, przedstawiający, zdaniem Wyspiańskiego, pojedynek Hektora z Ajasem, opisany w siódmej księdze Iljady. Przed tym pojedynkiem opisuje Homer w księdze szóstej pożegnanie Hektora z Andromachą, jakby przed jakimś ostatecznym bojem. Andromacha wie, że Hektora zgubi jego męstwo, że zabiją go Achaje, a ona zostanie wdową z osieroconym synkiem. Jeszcze jaśniej widzi Hektor przed oczyma ów dzień, w którym zginie święte Iljon i Priam i wszystek naród Priama. Mimo to serce (*θυμός*) nie pozwala mu unikać bitwy, ‚bo zwykł szlachetnie się sprawiać zawsze — i między pierwszymi Trojany walczyć w szeregach — imię chwalebne ojcowskie chowając i własną swą sławę‘. Tę sławę chce przekazać synowi, za którego się modli, ‚by również pomiędzy Trojany celował‘ i by o nim kiedyś powiedzieli: ‚o wiele jest dzielniejszy od ojca‘. Łzy żony są próżne, skoro wbrew przeznaczeniu nikt go nie może posłać do Hadesu, a przeznaczenia uniknąć nikt nie potrafi. Przed pożegnaniem z Andromachą prowadzi Homer Hektora do pałacu Priama, w którym było pięćdziesiąt komnat: ‚tam się synowie — Priamowi mieścili przy zaślubionych małżonkach‘[1]). W innych dwunastu pokojach ‚zięciowie — spoczywali Priama przy swych dostojnych małżonkach‘. Tam spotyka Hektor matkę, która go chce pokrzepić winem. On odmawia, a zarazem prosi, by go nie roz-

[1]) Przekład P. Popiela, Iljada, wyd. 2, 1882.

czulała, bo ‚siły i męstwa zapomni‘. Odwiedza też sypialnię Parysa i Heleny, rozmawia z nimi, a przy pożegnaniu powiada, że idzie do żony i syna, ‚bo nie wie, czy jeszcze bądź kiedy do nich powróci — lub czy bogowie rozkażą, by uległ dłoniom Achajów‘. — W tę treść szóstej księgi Iljady wprowadza Wyspiański pewne motywy z trzeciej. Tam Hektor łaje Parysa za tchórzostwo, a ten broniąc się, powiada: ‚Ty mi zaś Afrodyty złocistej łask nie wymawiaj,—ani też chciej pogardzać darami bogów świetnemi.— Oni je sami rozdają, a nikt samowolnie nie bierze‘. Nie wszyscy mają serce nieużyte jak topór na modłę Hektora. Wierny Afrodycie Parys, uciekłszy przed Menelaosem, przybywa do domu i tak mówi żonie: „Prawda, że teraz był górą Menelaj z Ateny pomocą, — kiedyś go ja znów pokonam, bo też mam bogów za sobą. — Teraz atoli miłości na łożu miękkiem użyjmy; — nigdy mnie bowiem zaiste pragnienie tak nie ogarnęło, — nawet i wtedy, gdy najpierw z Lacedemony uroczej — ciebie porwawszy, uniosłem na łodziach po morzu bieżących, — kiedyśmy w Kranai wyspie się łożem miłości dzielili, — także i teraz cię kocham i słodkie mi budzisz pragnienie‘. — Rzekł i do łoża się zbliżył, a za nim poszła małżonka“.

Tę atmosferę powiedzielibyśmy — jurności, bijącą z komnat synów i córek Priama, a zwłaszcza z sypialni Parysa, wprowadził Wyspiański tem chętniej na scenę, że harmonizowała ona z jurnością posągów, obudzonych w akcie pierwszym. W niej widział grecką psychologję ludzi „zupełnie boskich — spokojnych i beztroskich“. Naprzeciw niej postawił tragiczną postać Hektora, któremu dusza (θυμός) każe ginąć dla sławy. Hektor jego wraz z pewnością zgonu jest wierną kopją Homerowego. Z Iljady księgi dwudziestej drugiej wprowadził jeszcze ten motyw, że na widok syna, stojącego nazewnątrz bramy skajskiej, Priam zaklina go, by się schronił do miasta; toż samo czyni Hekabe, ‚lecz duszy Hektora nie skłonią‘. — Z poza Iljady wprowadził Wyspiański Kasandrę, która wychodzi z wie-

ży, gdzie ją więziono. Ten szczegół dowodzi, że informacja, zaczerpnięta z podręcznika mitologji, opierała się o Aleksandrę Lykofrona, bo w tej zagadkowej (to znaczy pisanej w stylu zagadek) tragedji aleksandryjskiej złowróżbna wieszczka trzymana jest w wieży, by swemi wróżbami nie siała popłochu wśród ludu. Tak wszystkie postacie ożywionego gobelinu wawelskiego są antyczne, ich psychologja Homerowa. Tylko akcesorja są w stylu — gobelinowym.

Oto strażnicy znajdują wronę, ułowioną w sieć pod dzwonem, wronę, co ‚przybiegła słuchać, co szepce nasza dusza': oto przypatrują się pajęczynie na wieży. Oto paź zerwał na stoku pod zamkiem pierwsze dwa fiołki i chowa je dla kochanków (Parysa i Heleny), gdy przyjdą, zszedłszy z leża. Z rozmów strażników i pazia dowiadujemy się, że oczekiwane jest przybycie na pomoc Rezosa (z dziesiątej księgi Iljady) i że w obozie greckim wybuchł spór między Agamemnonem a Achillesem o kobietę: Atryda, ‚ryś niesyty' chce ją odebrać, a Achill ‚jak zwierzę, rzekł, że nie będzie się bił'. Hektor zły, że usuwa mu się najchwalebniejszy przeciwnik. — Na te rozmowy przychodzą w uścisku ‚dwa pieścidła', Parys z Heleną, uśmiechają się, biorą fiołki i przechodzą (‚z leża na inne leże'). Nadchodzi i Hektor, w krakaniu wron słyszy zapowiedź swego losu, pyta się o Kasandrę (zamknioną w wieży), o parę kochanków (szukają leży) i postanawia czekać na rodziców, którzy mają przybyć ‚sieść u skejskiej bramy' (jak Priam i Helena w 3 księdze Iljady).

Priam nazywa Hektora jedyną swoją chlubą i jedyną obroną, jak Horacy Mecenasa: *O et praesidium et dulce decus meum,* i donosi mu o usunięciu się Achillesa od boju. Hektor z tego niezadowolony, on chce walczyć i zginąć — oczywiście nie w obronie ‚podłego gacha z niewiastą', nawet nie w obronie rodziców (czemże wy jesteście?), rodziny i miasta, lecz pod przymusem duszy — dla sławy. Co robi, czyni ‚dla się i przez się'. Przeznaczeniem jego

jest ‚ustawna walka we świętości obronie' w obronie ‚Ojczyzny — Iljonu żywego i wiekuistego'. Hektor Homerowy nie wyrażał się tak symbolicznie, ale to samo myślał i mówił.

Po odejściu Hektora ‚ku żonie' rodzice rozmawiają jeszcze o jego górnych aspiracjach, gdy nadchodzący Parys z Heleną posyła po muzykantów, by się z nimi i starzy pocieszyli. — Skoro Argonauci płynęli do Kolchidy po złote runo, a to dało nazwę znanemu orderowi, to czemuż Parys niema mieć i ‚Złotego runa'? Berło weźmie dopiero po zgonie Hektora, chociaż władzy nie pragnie, nie wiedziałby, co z nią począć; wystarcza mu kochanie. Najsłodszą dlań muzyką słowa Heleny: ‚Kocham' i ‚Pójdźmy w łoże'. Lubi oczywiście i inną muzykę i śpiewki, jak np. tę, którą nuci Poliksena (tej córy Priama Homer nie wymienia; znają ją późniejsi, jako narzeczoną Achillesa) o zalotach. Piosenka usypia starych. Młodzi mówią o swej młodości, urodzie, żądzach i już mają pójść w łoże, gdy starzy się budzą. Więc przy nich rozmawiają dalej o swym wyglądzie (Helena myśli jakby też Parys wyglądał, gdyby włos zczesał jak tenejski Apollo), o zwierciedle Heleny (na niem Izys wyobrażona — jak na metalowych zwierciadłach aleksandryjskich). Priam uderza w poważniejszy ton, gdy zapytuje: ‚A czy wy wiecie, że wasza głupota, to jest nasze nieszczęście'. Na to Parys odsłania sedno sprawy: Znaczenie, cnota króla i jego wojowników, rzemieślników, rolników w tem leży, by mogli pod ich osłoną żyć tacy ‚boscy, spokojni, beztroscy', jak on. Gdyby walczył, mógłby go ktoś — mimo jego biegłości (od — biegania, uciekania) — zranić — przypadkiem. Hekuba podziela to zapatrywanie jej ‚pieścideł'. Te odchodzą wprost do łoża, rzucając rodzicom dziecinne Pa-a! — Trudno się na to oburzać. Dzieci i w Troi nie inaczej żegnały się z rodzicami. Pierwiastek — pa- w tem zastosowaniu znany jest w wielu językach aryjskich. Po odejściu dzieci Priam, patrzący tylko w przyszłość, filozofuje z Hekubą, żyjącą rze-

komo tylko przeszłością, choć ona raczej cieszy się tylko teraźniejszością swych dzieci, wnuków. Priam mąci jej radość, głosząc, że ,ci żyjący — oni swoje moce i siły — tej jednej zużyją nocy — i w naszych oczach poginą'.

To przemijanie wszystkiego powinnaby wyrażać także wstawiona tu symfonja zegarów i dzwonów krakowskich z różnych epok: tymczasem dzwony te głoszą nadchodzącą wiosnę, nadchodzący czyn, nadchodzący świt i harmonizują z pieśnią życia i miłości, rozlegającą się z okienka podmiejskiego. Więc ta cała symfonja podejmuje motyw Parysa. Kontrastuje z nią smętne pożegnanie Hektora z Andromachą: on idzie tam, dokąd go wzywa Bóg. Choć życie rzuci na pastwę krukom, to duchem lgnie ku żonie. Ona ma wychować syna, by szedł śladem ojca. Dla pocieszenia dodaje, że jeszcze o świcie wróci (więc wie, że śmierć go czeka dopiero później). Po żonie wstrzymuje go ojciec, wobec którego powołuje się na oczekujących go już ziomków i prosi go, by mu prośbami nie odbierał siły (motyw z przemowy do matki w Il. VI). A zmieniając pogląd z pierwszej rozmowy z ojcem, teraz wyznaje, że idzie walczyć za ojczyznę konkretną, ,za dworzec i żonę, za *swe* dzieci i bratów i syny'. By te jego miłości były zdrowe za murów ostoją, po komnatach, on zostaje przed murami (motyw z Il. XXII) i powróci — po latach ich bogiem. Tu wyznaje Hektor filozofję, głoszoną w pierwszym akcie przez Klio o powrocie wybranych dusz z gwiazd. I znowu przenosząc się w sytuację z Il. XXII woła Hektor: ,Ojcze patrzaj, jak Hektor umiera'.

Obraz właściwie już skończony; brak jeszcze tylko ukazania sceny pojedynku z gobelinu. Nim Hektor zajdzie na plac boju i nim ten się rozpocznie, lukę wypełnia pojawienie się Kasandry, nieszczęśliwej oblubienicy Apollina, którego ptakiem był kruk.

Kasandra nie chce z początku wróżyć matce nieszczęść, ale ,obudzona przez nią w słowie', wzywa kruki, każe im patrzeć na pojedynek rycerzy, obwieszcza An-

dromasze śmierć męża, i znowu woła na kruki, by wtórowały swem kra-kra walce rycerzy, którą teraz widać już na dole. Hektor i Ajas ‚cali srebrni, złociści w księżycu, łyskają mieczem i tarczą, sieczą‘. A Kasandra patrzy na krę (asocjacja z kruczem kra-kra), spływającą Wisłą i pyta, kto doczeka wiosny?

Widz wie, że Hektor wróci jeszcze żywy z tego pojedynku z Ajasem, jak sam zapowiadał. Dlaczegoż więc Wyspiański, który ze względów artystycznych musiał skoncentrować w jednym akcie całe dzieje Hektora, nie ujrzał w jego antagoniście na gobelinie Achillesa i nie odniósł wszystkiego do ostatniego pojedynku obrońcy Troi? Przecież tak rzecz przedstawia, jakoby to miała być ostatnia walka? Można przypuszczać, że punktem wyjścia była dla niego scena pożegnania Hektora z Andromachą w księdze szóstej Iljady. Skoro raz wszedł w Iljadę i poszedł za jej wątkiem, zatrzymał się tam, dokąd wiodła cała księga szósta (a przedtem trzecia): przy pojedynku Hektora z Ajasem. Powaga, a raczej waga Iljady zaciążyła na interpretacji gobelinu. A w tej interpretacji doprowadziła go intuicja artystyczna tam, dokąd doszli uczeni filologowie, twierdzący, że księga szósta komponowana była pierwotnie jako przygotowanie do ostatecznej rozprawy Hektora z Achillesem. Później przybyły rozszerzenia planu, które tę rozprawę odsunęły aż do pieśni XXII.

Gobelin trojański łączył się z bakchanałem posągów grobowych ideą beztroskiej rozkoszy Parysa, okupionej bohaterstwem Hektora. Trudniej znaleźć podobną łączność biblijnej historji Jakóba z dwoma poprzedniemi aktami. Ale jeśli zważymy, że Jakób dochodzi do swego majątku, do swej rodziny, mnożącej się jak piasek w morzu, przez krzywdę Ezawa, to znajdziemy i w tej historji powtórzenie kontrastu Parysa i Hektora, przyczem nacisk będzie położony na żywotność i płodność Jakóba. Jakób, mimo przebaczenia Ezawa, poczuwa się wobec niego do winy, która pójdzie z ojca na syna, z pokolenia na poko-

lenie: pokolenia używające będą nienawidzieć pokoleń, dzięki którym używają. Dużo innych idei, jak ta, którą wyraża przekleństwo Anioła (strofa 24: przez wieki pójdziesz walczący i t. d.) przyniosło ze sobą samo rozprowadzenie historji biblijnej. — W symbolizowaniu (choć odmiennem) historji Jakóba spotkał się Wyspiański z ulubionym sobie od czasów paryskich autorem, z Gerhardem Hauptmannem, autorem *Das Hirtenlied*, ein Fragment (z r. 1898, w Gesammelte Werke, u S. Fischera, Berlin 1906, t. 6, str. 311 nn). Biedny malarz nie może w szarzyźnie wielkomiejskiej skończyć obrazu ‚Rachela przy studni‘. Pojawia się przed nim ‚jego‘ Anioł, tłumaczy mu, że Rachel to pełnia życia i piękności, za której c i e n i e m gonią wszyscy artyści (do r z e c z y w i s t o ś c i dojdą dopiero przez śmierć) i — zamieniwszy go w biblijnego Jakóba, zabiera go z sobą do Mezopotamji, do posiadłości Labana, gdzie Jakób służy za Rebekę a ma dostać — Leę, ale na usilne prośby otrzymuje przynajmniej obietnicę pierwszej.

Wyspiański interpretuje z lubością sielankę biblijną, jak Homer malował swoje porównania, przyczem *tertium comparationis* mieści się w jedynym szczególe, podczas gdy wszystkie inne sycą tylko twórczy głód poety. Takie trzy porównania, bardzo szeroko rozprowadzone, to pierwsze trzy akty ‚Akropolis‘. Czwarty, jako ostatni, powinienby wreszcie nazwać to, co ma być objaśnione owemi porównaniami. Tymczasem sam — jest nowem porównaniem. Trudno, to poezja symboliczna!

Według zapowiedzi Konrada (Wyzwolenie, II przy masce 16) ma mu rozświetlić w głowie Bóg, Apollo-Chrystus, i Erynje mają przyjść mimo. Tymczasem zmartwychwstający Chrystus rozświetla w głowie — Dawidowi. Wprowadzenie go do czwartego aktu ‚Akropolis‘, ma dwa powody. Najpierw w katedrze wawelskiej, jak w wielu innych kościołach, szczyt organów zdobi postać biblijnego psalmisty z harfą; więc w myśl ożywienia katedralnych posągów i gobelinów i ów posąg Dawida może ożyć, zstą-

pić na posadzkę i śpiewać. Po drugie znany był widocznie Wyspiańskiemu apokryf (uwzględniony przez Słowackiego we fragmentach ‚Króla Ducha') p. t. ‚Ojcowie święci w otchłaniach'[1]). Treść jego jest taka: Obarczeni grzechem pierworodnym patrjarchowie, czekają w ‚piekłach' na Mesjasza, który ich ma stamtąd wyprowadzić do nieba. Wolno im wyprawiać z pośród siebie po jednym pośle celem ‚urgowania' tej sprawy w niebie. Ale ile razy Łaska Boża już się skłaniała do próśb posła i chciała zesłać Mesjasza, ‚Sprawiedliwość' powstrzymywała ją od tego. Dopiero żarliwości Dawida udało się skłonić Sprawiedliwość do ustępstwa. Dzieło odkupienia dokonane. Chrystus zstępuje z grobu do piekieł w towarzystwie Dawida i w triumfie wyprowadza patrjarchów do nieba. — Otóż z tego apokryfu pochodzi rola Dawida, jako sprowadziciela Chrystusa, triumfującego nad śmiercią. Ten Chrystus stoi na szczycie wielkiego ołtarza — na osi posągu Dawida z chóru. Jeżeli Dawid (jak Konrad w Wyzwoleniu) miesza go wciąż z Apollinem, to dlatego, że Wyspiański znał przesławną statuę Michała Anioła, przedstawiającą Zmartwychwstałego z krzyżem, statuę, stojącą na lewo od wielkiego ołtarza w rzymskim kościele *Santa Maria Sopra Minerva*. Chrystus Michała Anioła, to nagi Apollo, bóg światła, triumfujący nad ciemnością. Tą statuą Wyspiański zamierzał zastąpić w Noc Wielkanocną Salwatora wawelskiego, ale w ostatecznem wykonaniu zostawił autentyczny posąg wawelski.

Dawid przywraca w swej pieśni związek z aktami gobelinów, czyniąc aż nadto wyraźnie aluzje do zdobycia i spalenia miasta (Troi III 2 nn i IV) i do historji Jakóba (V). Mniej nas obchodzi historja samego Dawida. Wydobywamy z niej tylko przykazanie, dane królowi-śpiewa-

[1]) Ten apokryf, oparty o ewangelją Nikodema, w opracowaniu polskiem pod przytoczonym tytułem błąkał się od niedawna i po kuchniach i po antykwarniach krakowskich. Jeden egzemplarz miałem w Krakowie w r. 1906.

kowi (XI 3. nn): „W koronie przed mym ludem stój, — jak mój zbrojony wój, — przez struny dźwięcz pobrzękiem zbrój, — jak sęp szponami rwij. — Czuwaj a czuj a graj. — Oraczu patrz, by lemiesz czyj — w skraj ziemi się nie worał. — Bogu się ciesz, w narodzie żyj — żywota rzeźki chorał. — Przy harfie stój, za śpiewem śpiesz, — Bogu się ciesz, a graj". Bóg przyrzekł królowi, że przyjdzie, zstąpi na grodzisko i ułaskawi niewolne (XI 5). I sądzi król, że ta przyrzeczona chwila już bliska, że Bóg-Słońce złociste już idzie (XI 6).

Nim jednak słońce zejdzie, pojawia się Noc ze swym orszakiem. Orszak ten składa się z synków i cór, mających na płaszczach gwiazdy. Córy to Eumenidy, ale kto synowie? Kto pamięta potworki z rysunku do Iljady, przedstawiającego obok Jutrzenki Fosforosa i Hesperosa, ten sobie wyobrazi i synków Nocy, jako takie potworki, reprezentujące gwiazdy. Noc opowiada, jak zorze przysłaniają jeszcze roje czarnych kruków (z końca gobelinu trojańskiego), które obsiadły też zamek, polatują ponad drzewa, siadają nad Wisłą. Mimo tych przeszkód świt nadchodzi. Więc Noc wzywa towarzyszy, by pogasili gwiazdy na płaszczach i zstąpili z nią do grobów, do mroku. Należące do orszaku córy Nocy, Eumenidy, zbywszy się swej natury Erynij, teraz nie krwią się rozkoszują, lecz wonią róż. Chciałyby posłuchać jeszcze człowieka, co klęczy i w harfę dzwoni, żywo się nim interesują, ale muszą przed świtem zapaść się w ziemię.

Wprowadzenie tych Eumenid ma oczywiście głębszy sens. Interesują się one Dawidem, bo to zastępca — Konrada. Konrad usunął poezję grobów, ale nie dał poezji życia. Daje ją dopiero Dawid, powtarzający przykazanie Hestji, zwrócone do Konrada: ‚Oraczu patrz, by lemiesz czyj — w skraj ziemi się nie worał'. Dawid też i w dalszym ciągu zastępuje Konrada, budziciela do życia.

Z chwilą, gdy znalazł pieśń życia, Erynje nie mają już mocy nad nim, stają się życzliwemi Eumenidami.

Gdy Noc zapadła pod ziemię, wbiega na scenę Aurora, rysowana przez Wyspiańskiego Homerowa Eos, budzi Feba i uwiadamia harfiarza, że nad rzeką (Jordanem) czeka na niego mnogi lud, by mu śpiewał pieśni Godów. Król niepewny, czy jego pieśń napoi i posili te rzesze, a słysząc ich dobijanie się do bram, coraz natarczywiej wzywa przybycia wybawcy narodu, niosącego zmartwychwstanie. Hymn, w którym sławi przybywającego Bożego Lwa, maluje błogosławieństwa jego przybycia: nie będzie już bólów ni łez, skończy się niewola, opadną pęta. Zmartwychwstały, to bóg życia, on ranną rosą rzeźwi kwiaty, krzepi zarówno nędzarza i bogatego. Wobec niego opowiada król swoje posłannictwo. Nie poto przyszedł, by ‚gadał' swą nieprawość, biadał na wrogów, ścigał winnych: ‚Żem powołany jest tu zostać — przy harfie mej na straży — twoją widzący złotą postać — na szczytach u ołtarzy'. Silny wolą tego Boga, podoła wszystkim trudom. Przy Jego przybyciu runie kościół gruzem na głowy ludu, ale po trzech dniach w słowie Pańskiem wstanie nowy, wolny od dawnych przewinień, niepomny lat niewoli. Ołtarze, truny runą w proch za Jego zjawieniem się. Już słychać, jak kopyta jego Centaurów walą kamienie kolumn: mury pękają, ciosy się obsuwają. Dawid zapowiada, że nad truną jawi się słoneczny Bóg na rydwanie, on sam mocą lewitacji wznosi się w górę. Tymczasem wśród huku piorunów i dźwięków orkiestry słychać ze szczytu ołtarza wielkiego głos (posągu) Salwatora: ‚Jam jest — siła, moc!' Srebrna trumna świętego Stanisława rozpada się, a teraz dopiero od tejże strony ‚Apollo wjeżdża na rydwanie złocistym — we cztery zaprzężonym rumaki białe'. Chorus-autor opisuje pieśń na cześć Zmartwychwstałego. Leci ona za mury katedry: ‚Posłyszą ją, za murów cieśń, — hej, aż bogowie leśni'[1]).

[1]) Tak samo na wtór Sobótki Kochanowskiego faunowie skakali leśni.

Nie jedyni to bożkowie starożytni, bo pojawienie się Apollina wskrzesza Olimp słowiański: ‚Już za nim idą z halnych kniej — i dziewy i dziewany‘. Tu dopiero dowiadujemy się, że Apollo, to zwykły bożek światła, takie samo zjawisko, jak poprzedzająca go Aurora: ‚Apollu wnijdź, Apollu wstań — na Pańskie Zmartwychwstanie‘. Tym Panem, co zmartwychwstał, był Salwator, wołający ze szczytu ołtarza wielkiego: ‚Jam jest siła, moc‘. Apollo wjechał od strony rozbitej trumny św. Stanisława. W tej, już po ‚Wyzwoleniu‘, w związku z ‚Bolesławem Śmiałym‘ umieścił Wyspiański moc śmierci. Nad nią triumfuje teraz Życie, Słońce, Apollo. Tej przemianie towarzyszy dźwięk Zygmunta[1]) (oczywiście dzwoniącego podczas Rezurekcji), a trąby huczą ‚jakby już Polska wszystka wstała — hej w dawnych swoich dolach — jakby już szczęście swoje miała — po wiekach, hej po latach — i klęsk i krzywdy zapomniała — przy dzwonach swoich swatach‘. Narazie rzeczywiste jest tylko ‚jakby‘. Pieśń wielkanocna leci ‚nad Polską ziemią krwawą, — nad Akropolis, kędy drzemią — królowie i ich prawo‘. Poeta przed obliczem Boga Zmartwychwstałego zbudził w krótkim czasie stulecia i uczcił Boga, Żywe Słowo: ‚Na zdruzgotany głaz kastelu — Bóg wpisał swoje prawa‘.

Te prawa Żywego Słowa poznaliśmy z pieśni Dawida. Głosi on pieśń życia, pieśń zmartwychwstania, odrzucając takie tematy, jak kajanie się grzechów, narzekanie na wrogów, smaganie winnych. A pieśń jego, to zarazem pobudka do czynu, do walki, do obrony ojczystego zagonu

---

[1]) Znając uznanie Wyspiańskiego dla Hauptmanna, zwłaszcza dla ‚Dzwonu zatopionego‘, moglibyśmy w hymnie zmartwychwstania całej natury dosłuchiwać się ech tej sceny (IV 10), w której Henryk wobec proboszcza przedstawia grę swoich dzwonów, zwiastujących narodziny światła na świecie: ‚von einer Kraft des Schalles, — an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,—der brünstig brüllend ob den Triften schüttert;— und so: mit wetternder Posaunen Laut — mach es verstummen aller Kirchen Glocken — und künde, sich in Jauchzen überschlagend, — die Neugeburt des Lichtes in die Welt‘ i t. d.

przed obcym lemieszem, a zawsze pieśń radosna. Sił do niej, żaru, zaczerpnął Dawid ze świętej rzeki. Z niej pije ‚tę pamięć czasów, co się wleką‘, u jej strugi żyje, ‚wieczyście jary, wiecznie młody — na trudów żywot długi‘ (II) Dawid ma na myśli Jordan, ale Wyspiański myśli o Wiśle, tak mu drogiej od czasów ‚Legendy‘. I w tej wodzie znów zlewa się Dawid z Konradem. Ten w ‚Wyzwoleniu‘ wyzwolił siebie i naród od czaru poezji grobowej; teraz, w ‚Akropolis‘ rozbił ostatni symbol mocy pogrobowej, trumnę św. Stanisława, zanucił przez usta Dawida pieśń życia, która ma zastąpić dawną poezję śmierci, a obudziwszy posągi i gobeliny, w nich pokazał życie, miłość, płodność. Wszystko to odbywa się wyłącznie w sferze iluzji artystycznej, która, jak to Konrad podkreślał w rozmowie z maską 17-tą, ma swoje własne prawa i swoje własne konsekwencje. Jak wierzymy Konradowi z Improwizacji, że jego pieśń jest siła, dzielność, nieśmiertelność, tak musimy wierzyć, że ‚Akropolis‘, to pieśń życia, pieśń wesela. Co najwyżej wolno ją ściągnąć na nizinę programu literackiego i powiedzieć, że Wyspiański pragnął, by miejsce zwalczanej przez niego poezji grobowej zajęła jakaś pieśń życia. Jaka? Na to poeta i teraz odpowiedziałby z Konradem z ‚Wyzwolenia‘ (przy masce 18): „...Poczekaj, poczekaj, poczekaj. — To musi mieć formę artystyczną... ha... tak... tak... — formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna, przed którem nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie i przed którem wszystko polęże“. Tej formy nie znalazł jeszcze w ‚Akropolis‘ i dlatego skrył się za posągi i gobeliny, by przez ich usta wypowiedzieć przynajmniej porównanie tego, co miał w duszy. Ale przecież „Alles Vergängliche — ist nur ein Gleichniss‘. Co miało być ‚Ereigniss‘ zostało jako ‚das Unzulängliche‘. W każdym razie w ‚Akropolis‘, zwłaszcza w akcie czwartym, trzeba uznać najwyższy wysiłek artystyczny Wyspiańskiego.

W związku z ‚Akropolis‘ dramatyczną wypada nam

wspomnieć o pomyśle architektonicznego zakropolizowania Wawelu. Znamy go z publikacji p. Władysława Ekielskiego (‚Architekt‘, czerwiec 1908), który też podaje pewne szczegóły o jego powstaniu. Gdy w r. 1904 zamek królewski na Wawelu przeszedł na własność kraju, poeta zaproponował wymienionemu architektowi utworzenie projektu zabudowania całego wzgórza w taki sposób, aby stało się ono ‚Akropolidą‘, twierdzą świętości narodu, odrodzonej polskiej chwały. Owocem współpracownictwa poety i architekta jest rzeczony projekt, w którym nas obchodzą tylko elementy greckie, wprowadzone na Wawel przez dziwne zapoznanie prostej prawdy, że Wawel stał się dla nas tem, czem dla Ateńczyków była ‚Akropolis‘, dzięki organicznemu rozwojowi w naszej i z naszej historji, ale do tego nie potrzebuje żadnych antycznych budowli, które w historji czy tradycji polskiej nie mają żadnego uzasadnienia. Wolno było królowi Stanisławowi wybudować w łazienkowskim parku amfiteatr grecki, bo tego wymagała ówczesna moda à *l'antique;* jeśli ta moda jeszcze kiedyś wróci, to może znowu ktoś, rezydujący kiedyś na Wawelu, zechce wznosić tam budowle antyczne, które pozostaną taką samą organiczną częścią składową Wawelu, jak budowle romańskie, gotyckie, renesansowe nawet austrjackie fortyfikacyjne czy kasarniane. Ale zawsze wygląd Wawelu może tworzyć tylko historja, nie samowola.

Wyspiański, który w dramacie zlał Akropolis trojańską z Wawelem, a tytułu użył już w znaczeniu ogólniejszem jako symbolu świętości narodowych (‚czem dla Ateńczyków Akropolis, tem i t. d.‘), przypatrując się samemu wzgórzowi wawelskiemu, dostrzegł w niem znacznego podobieństwa ze świętem wzgórzem Aten: oba wznoszą się od południowej strony miasta, oba mają kształt owalny, a różnią się przedewszystkiem wysokością i położeniem względem stron świata. ‚Gdyby wzgórze Wawelu było cztery razy wyższe, niż jest, i było zwrócone bokiem dłuższym do ulicy Kanoniczej nie skośno lecz

prostopadle, mielibyśmy z niej na Wawel analogiczny widok do tego, jaki mają Ateńczycy na Akropolis z ulicy Eola"[1]). Wiadomo, że na południowo-wschodnim stoku Akropolis zachował się do dziś dnia teatr Dionizosa z siedzeniami, wykutemi w samym skalistym stoku. Więc i Wyspiański kuje na stoku nadwiślańskim (skąd widok na okolicę, Tatry i Babią górę), półkoliste rzędy siedzeń dla 700 widzów, a architekt popiera ten pomysł analogją teatru łazienkowskiego, przedstawień w autentycznych teatrach starożytnych w Nimes, Beziers, Orange i w nowozbudowanych teatrach antycznych w uniwersytetach — amerykańskich. ,Stworzenie tak skonstruowanego teatru odpowiadałoby także kulturze naszego społeczeństwa — dodaje architekt, — które, jak wiadomo, z wielkim interesem śledzi przebieg greckich dramatów, inscenizowanych przez naszą młodzież'. Wyspiański był raz na takiem przedstawieniu i pisze o tem do A. Chmiela (list z 24 sierpnia 1904): „Cóż to szkodzi Sofoklesowi, że w Krakowie grano zeszłego roku (t. j. w r. 1903) źle ,Antygonę', że się oczom wszystkim przedstawiła jako głupstwo. Znaczy to tylko, że ją źle grano i o Sofoklesie nie świadczy niczego". Wątpić więc należy, czy dla takiej studenckiej propagandy antyku budowałby Wyspiański swój teatr. Tem mniej mógł myśleć o przyszłem wystawianiu w nim swoich utworów, bo te są przeważnie dziećmi nocy i snu (wizji), a nie zniosłyby ani światła dziennego, ani braku dekoracji i maszyn teatralnych. Do antycznego teatru Wyspiańskiego trzebaby więc dopiero pisać dzienne, krzyczące tragedje à *l'antique*, ale kto wie, czy samo istnienie starożytnej sceny byłoby dostatecznym bodźcem do takiej twórczości.

Otwartą ujeżdżalnię u stóp Wawelu nazwał Stadjon sokolem, a ta grecka nazwa nicby nie szkodziła, o ileby się znaleźli ,młodzieńce po laur sięgający', oczywiście w biegu (stadjon) i zapasach atletycznych, bo na wyścigi konne i na rydwanach byłoby owo stadjon za małe. Na

[1]) Jan Bryl. Akropolis w Atenach, Kraków 1905, str. 4.

samem wzgórzu, tuż nad teatrem, umieścił Wyspiański kompleks budynków z napisami: Kapitol, Akademja, Walhalla (sala posiedzeń Akademji). To, co na szkicu nazywa się Akademją, w tekście objaśnione jest jako rodzaj starożytnego Gymnasjon dla naszych adeptów nauki. Prawdopodobnie wyobrażał sobie Wyspiański, że pod arkadami tego budynku uczeni będą się przechadzać i tak perypatetycznie filozofować, bo trudno przypuścić, żeby im rozkazywał odbywać ćwiczenia gimnastyczne. Co miał mieścić Kapitol, trudno powiedzieć. Prawdopodobnie archiwum państwowe, niby tabularjum rzymskiego Kapitolu. W sali posiedzeń Akademji trzebaby umieścić posągi lub przynajmniej biusty sławnych Polaków, by zasługiwała na nazwę germańskiej Walhalli. Umieszczona na lewo od niej ‚Sorbona', to oczywiście tylko amfiteatr na wykłady, taki, jak w paryskiej Sorbonie. Na Akropolis w Atenach budynków z takiem przeznaczeniem, jak ten kompleks Wyspiańskiego, nie było, ale ostatecznie, gdyby stanęły kiedyś na Wawelu, nicby im nie szkodziły klasyczne nazwy. Za Kapitolem widać postument z napisem Pallas. Tu postawiłby Wyspiański chyba jakąś kopję Fidjaszowej Ateny Promachos, którejby jednak patronatu nad Wawelem nie oddali św. Jerzy i św. Michał, na nowo przez niego na Wawel sprowadzeni, lub stary patron, św. Wacław. Na środku placu Zwycięstwa miała stanąć na wysokiej kolumnie skrzydlata Nike; w jednym narożniku tego planu mownica, Rostra. Tak Wawel Wyspiańskiego objąłby i Ateny i Rzym, coby było bardzo pouczające przy nauce poglądowej studentów gimnazjalnych, ale ze stanowiska praktyczności jest igraszką antykwarycznej fantazji, ze stanowiska historyczności niedopuszczalnym neologizmem czy archeologizmem. W każdym razie najwyższy czas, by przestać poważnie traktować ten projekt architektoniczny.

Zdawałoby się, że zakończywszy swe polemiki literackie czy artystyczne ze straszakami poezji romantycznej, poezji grobowej, zostanie Wyspiański piewcą życia

w myśl własnego, wreszcie znalezionego programu. Jakoż współcześnie z ‚Wyzwoleniem‘ w trzechaktowym dramacie p. t.: ‚Bolesław Śmiały‘ (granym po raz pierwszy w teatrze krakowskim 7-go maja 1903, drukowanym w tymże roku) przedstawia bujne, pełne uścisków i krwi życie krewkiego Piasta, co na wszystko się waży. Kochanką jego (jak niegdyś Krakusową) jest Wiślanka, rusałka, krasawica, która mu się każe strzec czarów Skałki z jej gontyną, wodą i gajem. Pała ona gwałtowną nienawiścią do Biskupa, który jej ojca zabił, chram zburzył, święte pniaki popalił, stare lalki poprzewracał. Za to zapowiada mu zemstę i karę. A gdy król poświęcił ją biskupowi i pozwolił uwięzić, przeklina i jego. Nową winę ściąga na siebie król przez zabicie rapsoda. Złorzeczenia niewiernych żon, srodze karanych, wcale go nie wzruszają. Król urządza wspaniałą ucztę, podczas której obłąkana żona pozywa przed jego sąd zmarłego męża. Król przytakuje jej obłąkańczym wizjom i słowom, aż tu pozwany mąż (‚królewski hoplita‘) rzeczywiście staje przed nim wraz z Biskupem, przynoszącym klątwę kościelną. Królów brat radzi zemstę na biskupie; wykonawcą jej ma być Sieciech, zakochany tymczasem w wypędzonej rusałce. Ale Sieciech uląkł się czarów Skałki. Więc krasawica wzywa króla, by on sam wykonał zemstę, a król słucha. Gdy wrócił ze Skałki ‚Wieści‘ (do których król przemawia: ‚człowieku‘) donoszą mu o cudach przy zwłokach zabitego biskupa, a ‚Świst‘ i ‚Poświst‘, niby starożytni Boreadzi, dają poznać, co przyniosą wieki w tej sprawie: już chór kalek głosi nowe cuda, donosi o kamiennym posągu, co ‚ze świętej wzeszedł wody‘. Król wie, że to woda święta z dawnych czasów, rusalna i chciałby w niej zaczerpnąć zapomnienia — ale posąg broni przystępu do wody. Krasawica, która tymczasem przyszła z dna Wisły, radzi zabić i posąg. Nim to król uczynił, Świst i Poświst wraz z chórem Rusałek, ‚wyłażących‘ z pod wody, śpiewają o zaklętym stawie, który wnet zaleje izbę... Z wody wynurza się posąg, podnosi ramię,

a król tnie: Posąg się zapada, woda znika, krasawica chciałaby rozpocząć z królem dawne miłowanie, gdy króla przywala nadchodząca trumna wawelska św. Stanisława. — Bujność życia Piastowicza nadwerężyły jego winy, złamała je ta moc, co tkwi na Skałce i w trumnie wawelskiej. — Świst i Poświst wyraźnie mówili, że przyśpieszają bieg wieków, dla zaznaczenia, że król ulega potędze znacznie późniejszej, ulega legendzie o św. Stanisławie[1]).

Legenda patrona poety była niewątpliwie punktem wyjścia przy koncepcji całego dramatu[2]): Piewca życia po dawnemu więc przedstawił i teraz walkę, choć już nie swoją, z wielkością — odnośnie do pewnych czasów urojoną. Zajmowała go ona nawet żywiej niż sam Bolesław Śmiały, który już w rapsodzie (z r. 1900) jest tylko przeklętym mordercą biskupa. To też do legendy skałkowej wrócił jeszcze w trzechaktowym dramacie p. t.: ‚S k a ł k a‘ (z r. 1906[3]). W akcie pierwszym biskup jest już legendowym archaniołem, a występuje przedewszystkiem jako pogromca bożków pogańskich: ‚Bogów ziemi — Słońcu ukorzyłem‘. Za tymi starymi bożkami zawodzą żale Rusałki (ze sadzawki na Skałce) i Rapsod, któremu lira wrosła do szkarpy, gdzie wisiała. Ledwie Rusałki skryły się pod wodę, ‚na środek wód sadzawki wpływa łódź strojna, rzeźbiona, w łodzi stoi niewiasta‘: Pandora ze swoją sławną skrzynką, którą, według mitu Hezjoda, wbrew zakazowi z ciekawości otworzyła była, by z niej wypuścić na świat wszelkie dręczące odtąd ród ludzki nieszczęścia, choroby, troski; ledwie zdołała zamknąć samą nadzieję. Pandora skałkowa ma co innego w swej skrzyneczce: ona z gwiazd

[1]) Jak to już zauważył Ostap Ortwin i in.

[2]) Zabrawszy się raz do dramatu historycznego, prowadził poeta studja archeologiczne nad starożytnościami słowiańskiemi, a jak z nich był dumny, widać z wiersza p. t. ‚Noty do Bolesława Śmiałego‘ (Pisma pośmiertne II str. 50).

[3]) Według instrukcji poety rzecz ta powinna być grywana w ten sposób, aby akty jej przeplatały akty Bolesława.

i słońc splata kręgi i napełnia skrzynię. Rapsodowi da z niej złoto, klejnoty, lilje i róże, perły i korale, jeśli sam po nie sięgnie. Wtedy znajdzie to, co mu przyrzekła — lub wcale nie znajdzie. Ale jeśli znajdzie, to dola jego się odmieni; odmłodnieje i pozna ‚prawdę i kłam'. Rapsod, jako że był poganinem, wie kto jest Hezjodowa Pandora, wie, że to niewiasta, przynosząca wszelkie zło: więc oświadcza, że dosyć już zamłodu kochał, dość poznał kolców i grotów jej skrzydlatego Amora. Młodość jego ubiegła za światy i nie wrócą mu jej wieńce i tęcze, tajone w skrzyniach Pandory. Ta uznaje, że rapsod zna już prawdę i kłam, więc tem bardziej radzi mu wybierać i sięgnąć dłonią do skrzyni po młodość i siły. Ale on żąda, by uchyliła wieka i pokazała mu ofiarowany (kiedy?) kryształny kruż, a on się najpierw przekona, czy w nim świeży napój zdrowy, czy też ten, co już pił. Na to Pandora, powtórzywszy żądanie, by sam dotknął kruża i napił się z niego, stawia nowy warunek: ‚Dam młodość, wrócę — lecz ty wróć — w twoją tę samą drogę, — tę samą pieśń raz jeszcze nuć, gdy zyskasz lata młode'. Nim on wyraził swoją aprobatę czy odrzucenie warunku, Pandora odwołuje pierwsze wezwanie, mówiąc: ‚Lecz nie otwieraj nigdy skrzyń — które tym czarem daję' i przypisuje mu jakąś winę, popełnioną przez to, że wszedł w tajemne gaje. Jeśli w gaj nad sadzawką, gdzie się dotknął lilji, to zaszkodziła mu chyba jej nowa świętość, bo starego czaru on sam był wyznawcą. Rapsod nie żąda już młodości dla siebie; prosi tylko o przywrócenie tych, co wspólnie z nim szli, o przywrócenie żony i dzieci (według Bol. Śm. II sc. 8 fin.) lub może towarzyszów młodości. Pandora tego spełnić nie może, bo jej moc rozciąga się tylko nad tymi, którzy sami do niej przyjdą i przed śmiercią pragną jeszcze raz spojrzeć wstecz na swe minione życie. Kto spotka jej łódź, ‚u wiecznych wrót tęsknicy', sam musi czerpać dłonią z jej tajemniczej skrzyni. To znaczy, objaśnia Pandora, że jeśli chcesz róż, lilij, czy korali, musisz je sam odważyć w szali

życia[1]) i pójść tam, ‚gdzie się pali — płomień dla twego ducha, — gdzie ciało lżyli i stargali, — że schnie, jak prątka krucha‘. Rapsod, zdaje się, jeszcze nie zrozumiał słów Pandory, bo ta powtarza wyraźniej:

Chociaż się dusza męce żali
pójść musisz ciężar przyjąć twój
i przyjąć wieniec łez, korali,
którym cię truli i kochali
w ten sam doczesny znój.

W tych pięciu wierszach mieści się cała tajemnica Pandory, której dotychczas nie otworzono, a to dlatego, że zaginął klucz w postaci — przecinka po ‚kochali‘ w wierszu przedostatnim. Bez tego przecinka ktoś tam przyjmuje wieniec, którym go jacyś inni truli i kochali podczas tego samego znoju doczesnego; z przecinkiem ktoś mimo wzdragania się duszy musi pójść w doczesny znój, który już przedtem ponosił (‚ten sam‘), a przez to samo musi przyjąć swój ciężar. Na razie pomijamy tajemniczy wieniec, którym się kocha i truje. Kto wraca drugi raz w doczesny znój, ten musiał pierwszy swój doczesny znój opuścić, musiał — umrzeć. Tajemnicą Pandory jest śmierć i powtórne urodzenie się, palingeneza. Tę tajemnicę objawiła już Klio w pierwszym akcie ‚Akropolis‘ (sc. 9) pannie z monumentu Sołtyka. Według starej (wspólnej Grekom z innemi ludami) wiary, łzy i inne objawy żalu po zmarłym obciążają jego duszę, zmuszają ją do tułania się po świecie, nie pozwalają jej wejść w miejsce przeznaczenia za światem. Tę wiarę głosił już Starzec wobec Laodamji, zbytnio opłakującej męża. Jeśli przypomnimy sobie starożytny (grecki i rzymski i staro-słowiański zwyczaj) drapania, rozdzierania sobie policzków na znak żałoby, to bę-

[1]) Komentarz do tego motywu w studjum o Hamlecie (str. 104): ‚Biada żyjącym‘: ‚Gdyby kto zdołał w życiu uniknąć zbrodni, pokalania, ‚znaczyłoby to, że on rządzi światem — i Bogu równy jest i Bogu bratem! — W swej ręce chyli sam tę losu szalę, — którą Bóg waży sam, — takiego zwalę‘.

dziemy też wiedzieć, co znaczą korale Pandory. Łzy i krople krwi, składane ze strony kochających na grobie zmarłego, to ten wieniec łez i korali, który go truje, choć jest dowodem miłości pozostających przy życiu. Gdy dusze bohaterów Homerowych opuszczają ciało, to czynią to z niechęcią, płaczą przy tem i żalą się. Wyspiański przypuszcza, że z taką samą niechęcią dusza wraca w ciało. Teraz dopiero ostatnia strofa Pandory jest zupełnie jasna, a tem samem znika ciemność, otaczająca jej poprzednie słowa: Punktem wyjścia jest pragnienie Rapsoda, wyrażone w 2 akcie Bol. Śm. (sc. 8): ‚Wróć moje lata młode'. Tu Pandora sama domyśla się tego pragnienia, a on odrazu replikuje, że jej czary nie wrócą mu sił młodzieńczych. Nie rozumie poprostu, co znaczą słowa Pandory. Więc ona wyraźniej już zaznacza, że po odzyskaniu młodości musi on powtórzyć też treść swych młodych lat — coby go doprowadziło powtórnie do tego samego stanu, z którego chce wyjść. Zresztą to powtórzenie młodości byłoby pożądane tylko w tym razie, gdyby wróciło się i dawne otoczenie, a tego Pandora przyrzec nie może: ona przywraca młodość tylko temu, kto sam sięgnie po nią. Najpierw jednak musi wstąpić na stos, gdzie ciało jego wyschnie, jak prątka krucha, a duch się wyzwoli. Teraz duch ten — według filozofji Klio (z 1 aktu Akropolis) alboby sam musiał wracać w nowy żywot ‚skazany w powrót służby', ale w takim razie nie wróciłby już w to samo ciało, nie miałby tej samej osobowości; albo musiałby na gwieździe czekać na powrót wszechrzeczy, a z nim i onby wrócił. Pandora przypuszcza i trzecią możliwość: duch drugiej kategorji sam sobie wybiera siedzibę w dawnem ciele. Takie wybieranie żywotów głosił Plato w Rzeczypospolitej, a za nim Słowacki w Królu Duchu (zaraz w pierwszym Rapsodzie).

Jeden szczegół, pominięty zupełnie w dotychczasowem wyjaśnieniu, jako obojętny dla idei, możemy objaśnić wpływem zewnętrznym. Pandora splata węzeł, krąg

z gwiazd, światów, co wiszą... Jak się to mieści w jej ‚skrzyneczce'? A jeśli skrzyneczka mieści właściwie co innego, tajemnicę palingenezy, to poco gwiazdy i światy? W ‚Pandorze' Goethego, dostępnej poecie w Bibl. Powsz. (Nr. 254) Zukerkandla (w przekładzie Jenike'go), opisuje Epimeteusz chwilę, gdy z otworzonej puszki Pandory ‚wybłysły w k s z t a ł c i e g w i a z d e k, unoszonych przez parę, widziadła różnych bóstw, złych i dobrych'... Jeśli zawartość puszki Pandory przeszła w gwiazdy, to gdy znów chce ją napełnić, musi te gwiazdy pozbierać. Tę konsekwencję obrazu Goethego przedstawia Wyspiański, dostosowując ją do swojego pojęcia, że duchy wyzwolone przebywają na gwiazdach i słońcach i stamtąd znów wracają na świat. A jeżeli ten szczegół pochodzi z ‚Pandory' Goethego, to wolno doszukiwać się i innych. Poeta, zainteresowany fragmentem Goethego, zajrzał, zdaje się, i do szkicu dalszego ciągu i stąd dowiedział się, że Pandora miała wrócić z nieba ze skrzynią innej zawartości: mieści się tam teraz świątynia demonów — sztuki i nauki. Pomnąc na to, Wyspiański igra z zawartością skrzyni swej Pandory i mówi o splecionych z gwiazd i słońc klejnotach, to o różach i liljach, to o perłach i koralach, rozumiejąc przez nie — poezję. Wszak rapsod wraz z lirą stracił poezję. Dopiero w dalszym ciągu zarzuca tę symbolikę i potrąca o tajemnicę śmierci. Ale jeżeli zawartość skrzynki Wyspiańskiego jest Goethowska, to i sama Pandora jest ową drugą Pandorą Goethego, wracającą z nieba; i jak ta — symbolizuje Formę, Ideał[1]), ale jest zarazem Śmiercią, płynącą w łodzi zmarłych.

Rapsod widocznie zrozumiał ostatecznie wyrocznię Pandory, skoro potem w drugim akcie ‚Bolesława Śmiałego', zażądawszy od króla zwrotu lat młodych, chce następnie wyzwolin z martwoty, chce ocalenia przez śmierć. I zyskuje je (choć słudzy wynoszą tylko ‚zranionego'), by

[1]) Por. Wilamowitz-Moellendorf, Goethes Pandora, Reden und Vorträge 3 wyd., 1913, str. 391 nn.

w nowym kiedyś żywocie być piewcą już nie dawnych bogów pogańskich, lecz — biskupa. Bo ten oddaje mu po zniknięciu Pandory uwięzioną lirę, a rapsod gra na niej: ‚Już inny śpiew niż dawniej był — już inne dumy biorę'. I wieści znowu ‚wieczysty bieg, wieczyste zaklęć koło', wieczny powrót wszechrzeczy. Rapsodowi chodziło o lirę, bez której jego życie nie miało żadnej wartości, więc łatwo pojąć, dlaczego upadł na kolana przed biskupem i dlaczego potem opiewa na tej lirze zasieczonego świętego: ten święty stał się symbolem całego narodu, za Piastów rozsieczonego na dzielnice, które się za Łokietka znowu zrosły w jedno ciało... Rapsod narodowy nie mógł nie podzielać aspiracji narodu. Dziwniejsze jest, że przed biskupem korzy się i Krasawica, pogańska boginka, prosi go o absolucję, o zmazanie brudu dotknięciem i otrzymuje je. Ale nie trzeba zapominać, że biskup od początku głosił, że Bóg jego, to Bóg słoneczny, który mu dał w moc ‚żywioł wszelki ziemi': że to Bóg — panteistyczny, skoro ‚ogień i woda, wiatr i łan — twoje jedyne miano'. Wiedziała o tem Krasawica, gdy mówiła do biskupa: ‚boś ty jest z naszych świętych', ‚bo ty odradzasz światła w noc — i skrywasz skry w popiele'. — Taki kapłan Boga życia ma tę moc, ‚by śmierci pojrzał w twarz'. Śmierć wyszła z pod ziemi w chwili, gdy biskup zniszczył na Skałce ostatni symbol pogaństwa, korowaj. Przez to dzieło wyzwolił z podziemia Śmierć, która mu teraz stawia przed oczy ‚najcięższą winę win': ‚Żeś wstrzymał Bożej ręki sąd — i sam wypełnił czyn — i słowo potępienia'[1]). Winę swą musi teraz spłacić krwią. Uwolniony duch jego będzie, palił znicz.... nad przyszłe pokolenia'. Pokoleniom tym przewodniczyć będą Piastowie, których postacie wznoszą się na świetlanym kręgu i zapadają, jak i same pokolenia, opiewane przez Rusałki...

Tak ogłoszeniem wiecznego obrotu pokoleń kończy się ta symboliczna tragedja, której jądrem jest myśl o ży-

[1]) Uzasadnienie takiej winy w Wyspiańskiego studjum o Hamlecie str. 103 (Nie ludzie rządzą światem).

ciu, o wiecznem odmładzaniu się przez śmierć. Ale to odmładzanie i odradzanie się niema już charakteru historjozoficznego, jak w poezji grobów, tylko raczej biologiczny: ‚Lep gliniany — wolą Słowa — człowiek kłos na roli wstał; — orna rola łan wychowa — jakie ziarno w glebę siał‘. Teraz dopiero rozumiemy marzenia Konrada (Wyzw. II przy masce 19) o żniwie i opadaniu kwiatów i padaniu drzew: Z każdej śmierci rodzi się nowe życie! To jest odtąd (t. j. od ‚Wyzwolenia‘) myśl przewodnia wszystkich utworów Wyspiańskiego.

ROZDZIAŁ IX.

LISTOPADOWE IGRZYSKO BOGÓW HOMEROWYCH.

Ministerjum Persefony. Demeter wzywa Erynje do pomszczenia zbrodni. Rolę ich obejmują bóstwa Homeryckie. Teologja Homera. Wzbogacenie Olimpu Wiktorjami z tumu Inwalidów. Prolog olimpijski w sieni koszarowej. Szał działa na W. Księcia Konstantego. Heljodor ze Stanc Rafaela. Teatr w teatrze. Po wodzu szuka Nike naczelnika rządu cywilnego. Przykazanie ducha zmarłego Lelewela. Homerowy podstęp Pallady. Ares uwięziony przy Afrodycie. Nekyja. Odwołanie bogów. Rola nieczynnych. Prometeusz polski.

Najlepszym symbolem tej filozofji wydał mu się (jak Słowackiemu w wierszu ‚Córka Cerery', t. X. str. 192 nn., wyd. jubil.[1]) mit o Persefonie czyli Korze, zstępującej na zimę do męża do podziemia, by z wiosną znów wrócić do matki. Ten mit był przedmiotem pewnych ceremonij, świętych czynności (δρώμενα) w misterjach eleuzyńskich. Ceremonje owe symbolizowały zamieranie i odradzanie się natury i głosiły nieśmiertelność duszy. Starzy strzegli swych tajemnic mistycznych tak, że poza wtajemniczonymi nikt o nich nie wiedział, nie śmiał wiedzieć. Wiadomo a (wiadomość ta jest bardzo stara, autentyczna), że Ajschylosowi wytoczono proces o wyjawienie w jakiejś tragedji tajemnic misterjów eleuzyńskich. Kto zna psychologję Wyspiańskiego, ten nie oprze się przypuszczeniu, że właśnie ta wiadomość pchnęła go do odtworzenia takiej sceny z misterjów, jesiennego zstąpienia.

[1]) Por. Hellenizm Słowackiego, str. 33 nn.

κατάβασις Kory do podziemia. Przedstawienia eleuzyńskie odbywały się zgodnie z taką treścią w jesieni, pod koniec miesiąca boedromion. Wyspiański umieścił swoje w ową noc listopadową, w której naród zrywał się do nowego powstania — jak skutek pokazał, nieudanego. Przezwyciężywszy dawną (z ‚Warszawianki' i ‚Lelewela') poezję śmierci, poeta przypisywał teraz rwanie się do boju, do śmierci nie ‚romantycznemu szałowi', ale głosowi przeznaczenia. Sens tego głosu zdradził przez usta Kory. Adam G. Siedlecki[1]) słusznie wywodzi koncepcję ‚Nocy Listopadowej' (wydanej po raz pierwszy w całości w r. 1904, częściowo już r. 1902) z przeżytych w r. 1898 nastrojów Łazienkowskich, a Wacław Borowy[2]) szczegółowo na podstawie autopsji określa rolę, jaką w tym utworze odgrywają posągi, znajdujące się w ogrodzie i pałacu łazienkowskim. Są to cztery statuy kamienne, umieszczone na balustradzie nad gzymsem fasady, przedstawiające cztery pory roku, posąg Sobieskiego, *Mars requiescens* w przedsionku pałacu łazienkowskiego, a przedewszystkiem *Polonia reflorescens*, stanowiąca pendant do owego Marsa.

Żegnanie Demetry z córą pojęte jest jako doroczne powtórzenie pierwszego rozstania: ‚Pomnisz, pamiętasz wielą laty, — jakom płakała lubej straty — i skargi zawodziłam żałośna'. W myśl tego sama Kora wzywa matkę, by ją żegnała: Ona nie zazna już słońca ni widoku i pieszczot matki. Orkus powiedzie ją w noc, w ciemny świat wichrów i burz. Matka nazywa państwo Orkusa krajem śmierci, do którego Korę żenie moc straszliwa, niezbłagana, bezlitośna, mająca nad nią władzę — przez poślubienie Orkusa. Córka odczuwa ową moc jako czar miłości do męża: ‚Oto się już tajemnie palę — i oto już tajemnie płonę, — bym jego uznała pana — a on przytulił mię żonę'. Wstydzi się tego żaru miłości, a raczej jego

[1]) Wyspiański, str. 36 nn.

[2]) Łazienki a Noc listopadowa Wyspiańskiego, Warszawa, 1918.

wyznania (‚żem matko mocno zakochana i tobie wyznać muszę‘), ale nie chciałaby, by matka skruszyła te więzy, bo one nie są ‚nieznośliwe‘. Rozstanie się z matką słodzi jej nadzieja, że na wiosnę do niej wróci. Tu milknie, a ‚z ócz i czoła to zgadywać, — że jakąś tajemnicę sili, — którą kazano jej ukrywać‘[1]). Położywszy na ustach palec, przypomina matce dzień pierwszego porwania. Tak samo teraz przyjdzie po nią Hymen z pochodnią wśród orszaku i zawiedzie ją na ‚tron królowy‘. Tam będzie szczęśliwa. Bo, by uchylić część tajemnic, tam przechowuje się nasiona z każdego owocu; ona je stamtąd przyniesie na świat, a wtedy ‚każde kwiatem odżyje — i owoców urodzi mnogo‘; w ten sposób ‚tam wszelki żywot ma swój byt‘. Ale co ten byt osiągnęło, musi znów umierać, aby znów odżyć. Matka widzi tylko pójście na śmierć; córka idzie na zmartwychwstanie, ‚na wielkie siewu święto‘. To już jest zupełnie jasne, mimo to Kora jeszcze raz streszcza swe tajemnice: ‚Gdy wszystko żywe musi lec — pod ręką, która znaczy kres; — śmierć tych użyźnia nowe pędy — i życie nowe sieje wszędy‘. Wypadnięcie z konstrukcji nie jest przypadkowe; poeta umyślnie jakby wskazywał na stojących opodal Belwederczyków. Przed dalszemi powtarzaniami się chroni Korę nadchodzący po nią orszak weselny z Hymenem na czele. Przy blasku świętych pochodni (w misterjach eleuzyńskich odgrywali wielką rolę dzierżyciele pochodni, (δᾳδοῦχοι) schodzi Kora do podziemia, Demeter przepada w ogrodzie — a podchorążowie idą na czyn, rozpoczęty pod wróżbą powyższego misterjum.

Jakby rozkochany w niem poeta, nie może się zdecydować na porzucenie tego wątku, lecz dalej snuje dramat mistyczny. W misterjach eleuzyńskich przedstawiano przedewszystkiem Demeter, szukającą wśród lamentów zaginionej córki; Wyspiański tak rzecz pojmuje, że De-

[1]) Tu zupełnie widoczny wspomniany związek tej sceny z misterjami eleuzyńskiemi.

meter zatraciła pamięć o tem, gdzie jej córka jest, gdzie zanikła. Zadanie poszukiwania porucza Hekacie. Tę (przez niezrozumienie przydomka *Ταυροπόλος*) mieni poeta córką jakiegoś tytana Taurydy, a zresztą, idąc za wskazówkami artykułu w Mythologisches Lexicon Roschera, wymienia jej funkcje jako Eileithyja (‚ty, co obecna jesteś, gdy matki rodzą‘) i Manja (‚Ty, która... ludzi przywodzisz do utraty rozumu i do szału‘). Stosownie do tradycji stróżuje ona drogom rozstajnym (Ennodja, Trioditis) i dzierży dwie pochodnie (Phosphoros). Hekate, otrzymawszy zlecenie poszukiwania córki Demetry, wzywa do siebie z Tartaru Eumenidy lotne, przyczem (według Hezjoda Teogonji 183 nn) przypisuje im pochodzenie ze spadłych na ziemię kropel krwi (Uranosa): one są strażniczkami, a raczej mścicielkami pogwałconego porządku rodzinnego; do nich więc należy ukaranie winowajcy za porwanie matce kwitnącej córki i uwiedzenie jej w grób. Z początku Hekate mówi dwa razy o krzywdzie, która się stała, a klątwę tej krzywdy widzi w jesiennem obumarciu roślinności. Nagle generalizuje: ‚Krzywdy się stały straszliwe: — Zburzona spokojność chat — i cichość małżeńskiego łoża‘. Tu już wyraźnie porwanie Kory pojęte jest jako porwanie — Polski. Więc też i działalność Eumenid do tego dostosowana: mają one s z a ł e m obejmować dusze, aby w o b ł ę d z i e krwią poiły się ciała: ‚Wojna, wojna! wam żer i obiata‘, wojna dla pomszczenia krzywd ziemi, co ‚we skardze zadrżała‘. Zdawałoby się, że ofiarami jej powinni być krzywdziciele. Tymczasem Eumenidy mają ‚wężami przegonić park‘, gdzie znajdują się podchorążowie; co więcej, duch się ma ‚świetlić zbrodniami, pognany w męczarń katownie‘. Więc to odnosi się do powstańców, ich mają Eumenidy opętać szałem, obłędem... Zamiast dawnego szału romantycznego wprowadza Wyspiański szał — klasyczny, a że go zsyła na powstańców, temu winna pewna analogja z położeniem Ajschylowego Orestesa: Ten miał pomścić śmierć ojca, bo gdyby tego nie był uczynił, ścigałyby go były Erynje

ojcowskie; przez zemstę, wywartą na matce, staje się ofiarą Erynij matczynych. Wyspiański uważa powstańców za obowiązanych do pomszczenia śmierci matki i do tej pomsty pędzą ich Eumenidy, wezwane przez Hekatę na prośbę Persefony.

Według programu muzyki antraktowej (Pism. pośm. II str. 203) ‚Eumenidy rozbiegają się (teraz) po całej Warszawie, szukając Kory, która się ukryła w pałacu łazienkowskim: Kery gromadzą się około Kory w pałacu i Persefone każe im krew poległych wyssać i przynieść do pałacu, aby pełnić tą krwią spichrze zasobowe. Eumenidy gromadzą się przed pomnikiem Sobieskiego: posąg rusza w galopie' (i wpada na W. Księcia w scenie czwartej).

Rzeczywistość przyniosła upadek powstania, śmierć powstańców. Że ona miała być posiewem nowego życia, to objawiła już Kora Demetrze i objawiła nie bez powtarzań. Mimo to w chwili, gdy powstanie zostało pchnięte na tory prawdziwej wojny wojsk i ludów, Kora zjawia się jeszcze raz jako królowa podziemia (sc. 8) i jeszcze raz głosi, że idzie zwiedzać podziemne spichlerze, w których spoczęły nowe ziarna (krew powstańców). ‚Wieki i lata co przyjdą — żyć będą ziaren tych treścią'. Wreszcie zrywa z alegorjami botanicznemi i aby usunąć najbliższe mniemanie, że powrót do życia, odrodzenie, jest procesem czysto przyrodniczym, wyraźnie oznajmia: ‚Pokoleniom ostawię czyny, — po ojcach wielkich wielkie wskrzeszę syny, — kiedyś... będziecie wolni'. Co złe i marne, odrzuci Kora jako plewy; co chwaści się na łanie, co boli, ukoi czasu przebiegiem; w ziarnach przechowa cnotę. Słuchacze jej przejdą jeszcze niejednę nędzę, przebolą niejednę próbę, ale ostatecznie ogień, tlejący w popiele, rozpłonie i wracająca z jakąś wiosną Kora da żywot: ‚Krwi przelanej nie zmarnię, — krwią pola a rolę użyźnię — i synów z krwi tej dam — kiedyś — Ojczyźnie'. Ta druga, wyraźna już przepowiednia Kory, zastępuje apoteozę powstańców, nie dającą się inaczej umieścić

w ramach pierwszej nocy powstania, i stanowi harmonijny wydźwięk walk i mordów. Ponieważ, jak widzieliśmy, misterjum Kory stanowi idealny rdzeń dramatu, wypływająca z niego akcja Demetry i Hekaty powinna być motorem powstania. Powstańcy w myśl tego powinni występować jako mściciele, pędzeni do dzieła zemsty wężami Eumenid matczynych.

Tymczasem — poeta zmienił plan[1]) i wprowadził nowe siły zaświatowe, poruszające powstaniem, wprowadził — bogów Homera[2]). Podnietę do takiej koncepcji znalazł, jak się zdaje, w przytoczonym już ustępie — Mickiewicza (Lit. słow. l. 16, 1843, z 4 kwietnia), który za wzór wprowadzania cudowności do poezji uważa — Homera: „U niego wszystko naprzód dzieje się w niebie, w krainie duchów, potem zstępuje na ziemię, wykonywa się przez ludzi..." ‚Noc listopadowa', jak świadczą programy muzyki antraktowej, ma właśnie tę technikę Homerycką. Tu trzeba przypomnieć, że w r. 1902 przygotowywał Wyspiański wydanie pierwszej księgi Iljady ze swemi ilustracjami i przez to wszedł na nowo w świat Homera. Rozczytując się na nowo w Iljadzie, zwrócił teraz uwagę na psychologję czynów, na stosunek ich do bóstw. A przeszedłszy wprost od bojów Homeryckich do bojów listopadowych, wyolbrzymił ostatnie, zrównał je w wyobraźni z tamtemi i opatrzył aparatem Homerowym, nie licząc się z tem, że nasi bohaterzy z r. 1830 bynajmniej nie byli tak jak on przejęci lekturą Iljady i bynajmniej nie mieli, nie mogli mieć wizyj Homeryckich. Te anachronistyczne wizje są wyłączną własnością poety,

---

[1]) Nie przy pisaniu dopiero, ale podczas pierwszej koncepcji, której przebieg staraliśmy się odtworzyć na podstawie wewnętrznej logiki. O samem pisaniu podaje autentyczne informacje A. Chmiel, *Ze wspomnień Nocy Listopadowej*, Krytyka, 1908, II.

[2]) ‚Nie są one przywidzeniem osób działających' Jan Sten, O Wyspiańskim, Lwów, Altenberg, b. r., str. 64. ‚Tak samo jak w Iljadzie te bóstwa wtrącają się do bitew, są działaczami dramatu obok ludzi rzeczywistych, wpływają na losy rewolucji warszawskiej', Józef Kotarbiński: Pogrobowiec romantyzmu, Warszawa, 1909, str. 220.

a do ich zrozumienia potrzebne jest krótkie przypomnienie religji Homera i psychologji czynu w Iljadzie.

Bóstwo[1]) Homera jest sprawcą i strażnikiem porządku w zjawiskach na niebie i ziemi, ale i to, co łamie ten porządek, pochodzi także od bóstwa. Wyrazem niezmiennego porządku świata jest — Przeznaczenie (*Μοῖρα*, *Αἶσα*). Nie działa ono bezpośrednio, lecz przez bogów. Ich wola zgadza się mniej więcej z Przeznaczeniem, a im więcej się zgadza, tem bóg jest potężniejszy. Wielkość Zeusa polega przedewszystkiem na tem, że jego myśli i zamiary są prawie zawsze identyczne z Przeznaczeniem. Dlatego Zeus i Przeznaczenie są w wielu wypadkach synonimami. Ale innych bogów Przeznaczenie nieraz ogranicza w działalności. Podlegają oni i innym ograniczeniom. Tak przestrzeń, choć ich nie więzi, jak człowieka, to przecież nie pozwala im być wszędzie obecnymi: tylko do pewnej granicy przeskakują odległości swemi spostrzeżeniami i szybkością. Nie są też wszystkowiedzący. Potęga ich sięga tak daleko, jak owa zdolność do przekroczenia przestrzeni. Natomiast epos nic nie wie o jakiemś ograniczeniu ich przez prawa natury. Przeciwnie, przełamywanie zwykłego porządku rzeczy, cud, jest właściwą sferą działania bóstwa. Epos jednak szafuje cudami oszczędnie. Gdzie zwykły rozum widzi coś niepojętego, tam tylko oko poety dopatruje się działania bóstwa. Tak naprzykład człowiek nie widzi tego, co tuż przed nim leży, bo, zdaniem poety, bóg mu zaćmił oczy albo też ów przedmiot otoczył chmurą. Interwencja widzialnego boga ograniczona jest do chwil wielkiego wzburzenia duchowego — przed jakąś katastrofą. W takich chwilach człowiek skłonniejszy jest do wiary w cuda. W największem wzburzeniu widzi Achilles (i tylko on) Atenę, prawdopodobnie w postaci boskiej (Il. 1, 198); zrozpaczonemu

[1]) Bibljografja u O. Gruppe'go, Griechische Mythologie u. Religionsgeschichte (Handbuch I. Müllera V 2, München 1906) str. 987, por. tamże str. 987—1015.

Odysseuszowi objawia się Atena podobna do niewiasty pięknej, wielkiej, w postaci prawdopodobnie boskiej (Od. 13, 289). W zwykłych stosunkach wchodzą bogowie między ludzi w postaci ludzkiej z ludzkiemi przypadłościami. Więc przybywają zmęczeni, spoceni, zapyleni, narażają się w obronie ludzi na rany, na ból. Bo tylko w czynach więksi są od ludzi, w cierpieniu są im równi, a równi także w sposobie czucia: wszystko, co ludzkie, obejmują ludzkiem współczuciem. Cierpią, bo cierpienie należy do życia, a oni w pełni życia czerpią swą szczęśliwość. Jak cierpieniu, podlegają także namiętnościom. Motywy tych namiętności niezawsze są etyczne: zawiść i mściwość bogów są konieczne do utrzymania człowieka w szrankach subordynacji i porządku. Przez przekroczenie tego porządku moralnego popełnia człowiek ὕβρις. Głównem zajęciem bogów jest karanie za takie przestępstwa, a taka kara razem z winnymi obejmuje nieraz i niewinnych. O nagrodach ze strony bogów starsze epos nic nie wie.

Bogowie mszczą naruszenie porządku etycznego, ale nie zajmują się zapobieganiem temu naruszeniu. Nad tem czuwa mieszkająca w piersi człowieka Νέμεσις, objawiająca się w poszanowaniu bogów i ludzi, w sumieniu. Ta potęga jest wprawdzie darem bogów, ale bezpośrednio nietylko nie wstrzymują oni człowieka od ὕβρις, ale przeciwnie, nieraz do niej popychają: tak skusili Achillesa do uporu (Il. 9, 636), Helenę do cudzołóstwa (Od. 4, 261). Takie moralne zaślepienie człowieka przez bogów nazywa się ἄτη, a oznacza zarazem i winę i karę za nią. Ludzie postępują dobrze z obawy przed bogami; źle — za podnietą bogów: więc bogowie sami są sprawcami winy, za którą karzą. Mimo to bohater Homerowy nie uważał cierpienia za czyn nie z woli płynący za niesprawiedliwe lub nierozumne: wiedział bowiem, że cierpienie jego jest nietyle karą za winę, ile ochroną niezmiennego porządku. Taki pogląd na winę i karę zabarwia świat Homerowy pesymistycznie: Człowiek stoi bezradny wobec uwiedzeń (pokus) ze strony bogów. Jeśli ulegnie przemożnej po-

tędze, to spotyka go zasłużona kara; jeśli uchroni się od winy, to nadzieja nagrody jest bardzo nieokreślona. Homer zna wprawdzie Elysion, ale tam nie prowadzi pobożność i sprawiedliwość, tylko wolna łaska bogów powołuje ich ulubieńców do szczęśliwości. Tylko kara za winy kontynuuje się w Hadesie. By ją mogli odczuwać, zmarli zachowują świadomość. Taki Achilles na tyle tylko jest świadom swego stanu, by móc powiedzieć (Od. 11, 489), że los jego po śmierci gorszy jest, niż najnędzniejszego najemnika na ziemi. Poza nędzą życia widzi bohater Homerowy jeszcze większą nędzę po śmierci. Jednak mimo takiego pesymizmu religijnego owi bohaterowie nie żyją złamani i zrozpaczeni. Religja ta bowiem nie jest w sprzeczności z naturą: Bogu służy najlepiej, kto rozwija popędy naturalne, uważane za dobre. I te popędy bowiem są tonami, potrzebnemi w harmonji świata, i one mają swe bóstwa. Kto wypiera się np. miłości, obraża Afrodytę. A choć człowiek zawinił, to nie miał wyrzutów sumienia. Zaślepili go bogowie, którzy zresztą i sami popełniali winy. Jak ta współwinność bogów uwalniała od skruchy, tak znowu fakt, że bogowie także podlegali cierpieniom, zapewniał ludziom ich współczucie. Te współczynniki, łagodząc pesymizm, przemieniały go w rezygnację.

Naszkicowana tu religja Homera jest religją artystyczną, głoszoną przez rapsodów szlachcie jońskiej, silnej, żywotnej, oddanej używaniu. Przy szczęku oręża i dźwięku puharów bóstwo nie objawiło ludziom swej najgłębszej istoty. Dopiero orfika i wogóle mistyka w w. VI, a poezja (głównie attycka) w wieku V-tym pogłębiła i religję i religijność Greków. Wyspiański, jak widzieliśmy, czuł pociąg do mistyki greckiej; ale zachwyt nad światem Homera, jedynie dobrze mu znanym, sprawił, że i do swych dawniejszych tragedyj wprowadzał tony Homerowe i ‚Noc Listopadową‘ wyobraził sobie, idąc za pod-

nietą Mickiewicza, jak rapsodję Homera[1]). Zdaje się, że Aristeja Diomedesa (Il. ks. 5) była dlań bezpośrednim wzorem przy kształtowaniu materjału. Widzimy tam, jak w toku bitwy Pallas Atena natchnęła duchem i siłą Diomedesa, a na znak tego wybrania otoczyła mu głowę i ramiona jasnością (aureolą), opromieniającą także szyszak i tarczę. Diomedes dokonywa teraz bohaterskich czynów, a gdy jednę jego ofiarę, Eneasza, pragnie wybawić matka jego, Afrodyta, bohater zaczepia ją i rani. Eneasza wybawia dopiero Apollo, który dla poparcia Trojan przyzywa na pole bitwy Aresa: ‚Ares, Aresie morderco, zbroczony, co mury wywracasz' bywaj, wystąp przeciw Diomedesowi, który zranił Afrodytę. (Tu Wyspiański przypomniał sobie o miłostkach Aresa z Afrodytą z 8 księgi Odyssei). Przybycie Aresa przechyla szalę zwycięstwa na stronę Trojan. Więc Atena znowu interwenjuje; z jej pomocą Diomedes zaczepia i rani Aresa, który ucieka na Olimp, dokąd wraca także Atena. Diomedes okrył się za sprawą bogini sławą, ale jego czyny nie wywarły żadnego wpływu na dalszy przebieg walki. — Według tego wzoru komponuje Wyspiański Aristeję Belwederczyków, przyczem powiększa zastęp bogów przez postacie — niehomeryckie, przez Niki. Jest ich sześć: jedna trojańska, trzy z czasów zwycięskich wojen perskich (Nike Maratonu, Termopil, Salaminy), jedna katastrofalna (Nike z pod Cheronei) i jedna nowożytna. Nike Napoleonidów. Ostatnia objaśnia rodowód wszystkich. Już Adam G. Siedlecki[2]) przypomniał Tum inwalidów w Paryżu i grób Napoleona, strzeżony przez *Victoriae:* u każdej skrzydła smutnie opuszczone, u każdej w ręku wieniec. U stóp napisy: Marengo, Wagram, Austerlitz, Friedland... Jeżeli uczestnicy tych zwycięstw Napoleona szli w r. 1830

---

[1]) Widział to już Kotarbiński (Pogrobowiec, str. 220): ‚I stała się rzecz dziwna. Oto dramat mistyczny, osnuty na tle rewolucji polskiej, został skomponowany, a raczej ułożony z wizyj poetycznych w sposób zupełnie podobny do Iljady Homera'.

[2]) Wyspiański, str. 39.

do walki w myśl tradycyj Napoleońskich, to owe *Victoriae*, lecące przed oczyma ich duszy, były zupełnie logiczne: Taki charakter ma wizja Skrzyneckiego w ‚Warszawiance‘: ‚Zda mi się, że nad nami w pełnym pieśni dźwięku — przelatują kolosy, bożyszcza bitewne: — że krzyczą w głos: na wojnę!‘ — Ostatecznie możnaby i młodym Belwederczykom przyznać te wizje Napoleońskie. Ale wprowadzenie Nik greckich polega już na asocjacjach bardziej skomplikowanych. Równanie Słowackiego (Podróż na W. IV 259 i grób Agam.) ‚O Cheroneo! O Maciejowice!‘ wpłynęło na wprowadzenie Niki z pod Cheronei, a Słowackiego deklamacje o Termopilach (z Grobu Agamemnona), związane z upadkiem powstania listopadowego, na użycie Niki z pod Termopil. Inne Niki z wojen perskich, to tylko wtórne rozszerzenie powyższych paralelizmów. Przywrócenie tradycjonalnym (ze sztuki rzymskiej i nagrobkowej) Wiktorjom greckiej nazwy Nik łączy się ze wspomnieniem bezskrzydłej Niki Fidjasza z Akropolis, jak to wyraźnie objaśnia poeta w scenarjuszu (sc. 1): ‚Znacie tę Nike Fidjaszową, — jak sandał wiąże szybko, — jak ze zwróconą w górę głową (tej brak, gdyż dzieło jest fragmentem) — wstrzymana w locie, gibka, — sandał chce splątać rozwiązany, — a strój jej, taśmą nie wiązany, — z polotnych fałdów tors odkrywa — i pierś na ciele wpół przegiętym‘. Mniejsza o to, że owa postać na balustradzie świątynki Ateny-Nike nie ma skrzydeł (stąd nazywa się popularnie ‚bezskrzydła‘ Ἄπτερος); ale jeżeli poeta kładł już taki nacisk na ów wdzięczny ruch, to powinien był zostawić go którejkolwiek z trzech Nik perskich. Tymczasem on tak przedstawia Nike — Napoleonidów, która powinna była przybiec prosto z Inwalidów, a nie z Akropolis. Znana poecie z autopsji paryska Nike z Samothrake lub widziana na reprodukcjach Nike Pajoniosa z Olimpji (ta naprawdę leci z Olimpu) nie zostały uczczone żadną wzmianką w scenarjuszu; więc ich wspomnienia możemy przy ‚Nocy Listopadowej‘ ignorować.

Mamy już boskich aktorów; przypatrzmy się teraz ich akcji w ‚Nocy listopadowej‘!

W korytarzu szkoły podchorążych w księżycowy wieczór ‚podziemu prysną wraz oścież‘ i pojawia się Pallas. Ten podziem, to chyba tylko poetyckie opisanie miejsca pod sceną, z którego podnosi się bogini, bo trudno przypuścić, by tylko ona przybywała z Podziemia, z Hadesu, gdzie miejsca dla niej niema, podczas gdy inne bóstwa przybywają z górnych sfer. Bogini występuje w pełnej zbroi, jak niegdyś Wyspiański opisywał postać z przyczółka Eginetów; tylko wężownica (egida) pochodzi z jakiejkolwiek kopji Ateny Parthenos. Tą egidą potrząsa jako ‚władnym znakiem‘ (bo według Homera jest ona symbolem władzy Zeusa, symbolem użyczanym czasem, Il. 5, 738; 15, 229, Atenie) i zwołuje zwycięskie duchy, ‚co byt poświęcają dumie‘. Przebywają one na szczytach gór (Hymett, Ossa, Pelion), jako czcicielki Słońca.

Wstrząsanie egidą wywołuje jak w Iljadzie (17, 593) gromy. Wśród ich huku Pallada nazywa po imieniu przyzywane, więc trzy duchy z wojen perskich, dalej Nikę Aleksandra W. z pod Tyru. Tu asocjacja wspomnienia, że Aleksander W. tuż na początku wyprawy perskiej odwiedził rzekomy grób Achillesa, wiedzie Wyspiańskiego do Niki z pod Troi, wsławionej Hektorem (jakby to była rzeczywista wojna), a potem już niby chronologicznie idą bez związku z grecką Palladą Wiktorje Cezarów rzymskich, Zwycięstwa Słowian, w szczególności Witołda (Grunwald) i znowu Wiktorja Attyli, bo przed nim ‚zachwiał się krzyż — śród miasta siedmiu wzgórz‘. Scenę tę pamiętał poeta, zdaje się, ze stanc Raffaela i dlatego zrobił aluzję do interwencji papieża Leona I (‚gdyś we światło rzuciła miot Lwi‘). Zwycięzcą był tu właściwie papież. — Wstrząsając po raz drugi egidą, przypomina sobie Pallada, że jej posąg (Parthenos) Fidjasza był ze złota i kości słoniowej, jak drugi posąg (Promachos) ze spiżu. I przez dziwne zapoznanie iluzji scenicznej, zapomina, że jest żywą istotą i jak posąg przyzywa Niki ‚na

Egidy złoto, kość i spiż'. Egidę tę zdobi w Iljadzie (5, 738) głowa Gorgony: Więc Atena zaklina na ,moc wężową Gorgony', a także na Zeusa kędziory straszliwe, oczywiście te, których poruszenie wstrząsnęło całym Olimpem (Il. 1, 528). Rozkaz przybycia Nik wydaje, jak nieraz w Iljadzie, z rozkazu Zeusa. One mają tylko towarzyszyć bojom, bo sama wojna jest dziełem Aresa. Ten reprezentuje w Iljadzie (specjalnie w księdze piątej) dziki, niczem nie okiełzany szał bojowy; miesza się on do boju nie jak Atena, z przychylności dla jednej ze stron wojujących, ale powiedzielibyśmy z zawodu, z zamiłowania, z jednaką ochotą walcząc bądź to po stronie Achajów bądź Trojan, dlaczego bogowie nazywają go ἀλλοπρόσαλλος (Il. 5, 831, 889). W świetle Iljady symbolika tych bóstw jest zupełnie jasna: Atena, sprzyjająca Polakom, wzywa do stanięcia po ich stronie podległe sobie bóstwa, Niki, ale nie ona wszczyna walkę: sprawcą jej jest z rozkazu Zeusa czyli Przeznaczenia Ares. Jeżeli Atena mówi o nim, że uleciał z bram Olimpu ,zwalony z pętów', to może ma na myśli owe pęta, któremi Aresa wraz z Afrodytą spętał Hefajstos (Od. 8, 267). ,Zwalony' użyte byłoby zamiast ,zwolony', i tę formę trzeba wprowadzić do tekstu. Wbrew tradycji Homerowej Ares jeździ po mieście na koniu, a nie na rydwanie. Do tej walki z Carem powołane też są z Tartaru boginie gwałtownej śmierci, ,Kery', które u Homera (Il. 18, 535) zabijają rycerzy, włóczą umierających i ciągną ich do Hadesu (Od. 14, 207). Obok Ker wprowadza Wyspiański i Harpje. Tym Homer przypisuje porywanie ludzi, którzy zniknęli bez śladu, ale nic nie wie o tem, jakoby ,ssały krew konających'. Ten rys pochodzi już z konwencjonalnej mitologji późniejszej.

Wreszcie między zwołanemi Nikami a Palladą wywiązuje się dialog. Pierwsze zlecenie otrzymuje Nike Napoleonidów. Ma ona dopomóc bohaterom do porwania Wielkiego Księcia. Na to Napoleonidka się nie zgadza; ona żąda, by powstańcy walczyli tylko otwarcie ,jak Bogi'. Pallada grozi jej Gorgoną, powołuje się na przezna-

czenie, na swoje przewagi nad Troją, ale Napoleonidka nie ustępuje. Już wiemy, że ułożone przez Palladę porwanie Wielkiego Księcia się nie uda. Myśl o podstępie, o zdradzie popiera Nike z pod Termopil, przyczem powołuje się na własną praktykę, a więc chyba na zdradę Efialtesa, która dopomogła tłuszczy perskiej do zwycięstwa nad sławną trójsetką Leonidasa. Tymczasem jej słowa wyglądają zrazu tak, jak gdyby Leonidas zdradą zwabił Persów do pułapki, a potem dopiero wymieniają — pobitych zdradą, przykrytych chmurą strzał, uwieńczonych wawrzynem. Nike z pod Salaminy wzywa do obrony ziemi, zagonu przeciw najeździcy i łupieżcy, znowu zapominając, że Ateńczycy przecież zupełnie opuścili miasto, wydając je na łup Persom i schronili się na wyspy. Ta sama Nike pyta i o wodza, a Pallada charakteryzuje go na razie, jak Homer Apollina przy pierwszem wystąpieniu (Il. 1, 47): chmurny jak Noc (*νυκτὶ ἐοικώς*). Nike maratońska chciałaby wiedzieć, czy będzie podobny do zwycięzcy z pod Maratonu, przyczem wspomina o jakimś gaju Maratonu, w który ,wzeszedł' Miltiades, oczywiście po zwycięstwie ,we szczęku krwią płynących zbrój'. Herodot opowiada (6, 108), że Ateńczycy przed bitwą uszykowani byli w świętym obszarze(*ἐν τεμένει*) Heraklesa, a po bitwie, opuściwszy Heraklejon maratońskie, rozłożyli się w innym Heraklejonie w Kynosargos (6, 116: *ἐστρατοπεδεύσαντο ἀπιγμένοι ἐξ Ἡρακληΐου τοῦ ἐν Μαραθῶνι ἐν ἄλλῳ Ἡρακληΐῳ τῷ ἐν Κυνοσάργει*). Ten obojętny zresztą szczegół utkwił poecie w pamięci przy lekturze szkolnej i odezwał się w przytoczonych słowach Niki.

Zamiast wymienić imię wodza opowiada Pallada o tem, jak ono rozbrzmiewało w skrach i dymie w mgławicy Napoleonidów. Tu zaczyna się nim bliżej interesować Nike Napoleonidów, pyta się jak go poznać (,chodzi w chwale') i gdzie jest (,na teatrze'). Dowiedziawszy się o tem śpieszy do niego, by mu oznajmić bój i na rozkaz Pallady wezwać go do czynu. Wojowniczy nastrój obniża

pojawienie się żałobnej Nike z pod Cheronei, która przynosi wieńce z choin. W poczuciu Greków nie miały takie wieńce nic żałobnego; wszak wieńczono nimi (w późniejszych czasach) zwycięzców w igrzyskach istmijskich. Mimo to towarzyszki dopytują się o wieńce z róż (obce u Greków-wojowników, chyba, że przy biesiadzie) i wawrzynów i z liści dębowych. Cheronejka tłumaczy się późną jesienią i brakiem innych liści i kwiatów. Znalazła tylko ‚uprzołek suchy jaśminu‘ i białe perły na krzakach i ‚krwawe po jarzębinach korale‘, zwykłe owoce w jesiennych naszych ogrodach (i w Łazienkach). Obnażonemi z liści gałęźmi miotają ‚zbłąkane dzieci Eola‘ (wiatry); to jedyna muzyka, bo zresztą nie słychać ani letnich świegotów ptactwa ani ‚Marsjasowych fletni‘. Widocznie Wyspiański pamiętał posąg jakiegoś Sylena z ogrodu Łazienkowskiego, a ponieważ i Marsjas był Sylenem, jego tu wprowadził. — Ponieważ ‚laurów niema, a róże pomarły‘, ponieważ na wieńce dla zwycięzców zostały tylko jałowiec i sosna, ‚drzewa żałoby‘ (w pojęciu Wyspiańskiego), widoki na koniec powstania są ponure. Ale też Cheronejce idzie tylko o obmycie bohaterów z hańby krwią, o Śmierć. Niedarmo widziała Maciejowice. Ona staje się teraz przywódczynią sióstr, zawiera z nimi przymierze i dąży — po Śmierć. Pallada charakteryzuje jeszcze uczestników walki (bohatery i karły, wojowniki i gachy, pyszni i podli, wyniośli i lisi, zbrodniczy i święci), posyła Niki w ciemne ulice, gdzie Ares już ugania, i każe im wołać: Do broni!

Tak wygląda ten Homerycki prolog ‚Nocy listopadowej‘ rozgrywający się nie na Olimpie, lecz w szkolnym korytarzu. Punktem wyjścia dla niego był jakiś zakulisowy rozkaz Zeusa, nakazującego walkę z motywów zupełnie nie wyjaśnionych. Wyjaśnia ją dopiero program muzyki do ‚Nocy listopadowej‘, napisany przez samego poetę (Pisma pośm., II 202 nn). Program uwertury jest następujący: ‚Ares (Mars) skarży się przed Zeusem, że, nie mogąc zdobyć nowej sławy, nie może zyskać miłości i oświad-

cza, że nie zezwoli na uprowadzenie Kory (Prozerpiny) dla Plutusa, jeżeli sam syty nie będzie. Zeus powołuje Pallas i posyła ją do Polski, Pallas staje w Warszawie'. Więc ze stanowiska nadziemskiego całe powstanie ma być daną przez Zeusa Aresowi sposobnością do zdobycia Sławy i Miłości, a zarazem warunkiem uprowadzenia Kory przez Plutona. Jakie ten drugi motyw ma znaczenie dla dramatu ludzkiego, to poznaliśmy z późniejszej w układzie, lecz wcześniejszej w koncepcji sceny Demetry z Eumenidami. Tu poprzestaje poeta na Homerowem *Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή*. Ze względu na odsłonięcie wyniku akcji (katastrofa powstańców) moglibyśmy ten prolog porównać z boskimi prologami Eurypidesa np. w Trojankach (dialog Posejdona i Ateny), Alkestis (Apollo i Thanatos), by nie wspominać o tragedjach, w których prologizuje jedno bóstwo (Jon, Bakchantki, Hippolytos). W żadnym razie nie można go z p. A. Siedleckim[1]) zestawiać z konwencjonalizmem mitologicznym XVII w. Co innego tradycyjna w eposie machina bogów, co innego ornamenty klasyczne w liryce, a co innego to zupełnie indywidualne, powiedzielibyśmy unikatowe przedstawienie powstania polskiego z r. 1830 w stylu, co więcej w wierze Homera. To można objaśniać chwilowem wżyciem się poety w Homera, przejęciem się nim, wreszcie manierą, polegającą na wciąganiu w zakres wizji całego, choćby najbardziej przypadkowego otoczenia zewnętrznego (nietylko w przestrzeni, ale i w głowie), ale nie można tego zestawiać z niczem nowożytnem. Bo choć nowożytni przedstawiali współczesne wypadki pod osłoną alegoryj starożytnych (banalnym przykładem niech będzie ,Andromeda' lub ,Rzym oswobodzony', grane w Warszawie w roku 1807 i 1809, by nie tykać tuzinów alegorycznych tragedji jezuickich), to nikt nie wpadł na pomysł, by obok czy nad aktorami nowożytnymi umieścić bóstwa starożytne, jako rzeczywistych kierowników akcji.

Ponieważ ekspozycja akcji dana już jest w niebie,

[1]) Wyspiański, str. 199 nn.

Wysocki nie troszczy się o żadne premisy i odrazu powtarza okrzyk bogiń: za broń! Za wszelkie umotywowanie starczy skonstatowanie, że nadszedł czas zemsty. Okrzyk: do broni! podejmuje i Pallada. Teraz spostrzega ją Wysocki i wita jak Achilles w Iljadzie (1, 202 nn). Że Wyspiański powtarza tę scenę z Iljady, dowodem na to słowa Wysockiego: ‚Tyżeś mię za włosy ujęła — Córo Zeusa, dziewo nieśmiertelna'. Poeta rysował był niegdyś, jak Pallada ujmuje z tyłu za włosy Achillesa. Ta Pallada obiecuje młodzieńców zapalić, zakląć w wojennym gniewie (jak to uczyniła w piątej pieśni Iljady z Diomedesem), a czyni to zapomocą wstrząśnienia egidą. Na niebie pojawia się łuna, znak do rozpoczęcia działania. Pallada powtarza swoje zachęty, obiecuje jutro laury, nieposłusznym grozi, że ich ‚uderzy tarczy obuchem — i męce przekaże wiecznej'. — Wysocki przestaje wreszcie deklamować i wydaje techniczne rozkazy. Gdy wymienił Zaliwskiego, przeznaczonego do zdobycia arsenału, Pallas bawi się nagle w intrygantkę i szepce mu za uchem: ‚Nie zazdrośnyśże jego udziału, — że i on sławę równą posiędzie'. Ale ten podszept mija bez odpowiedzi. Dopiero gdy podchorążowie gotowi do wymarszu, Wysocki wykłada im motywy powstania: ‚Za wstyd, za lata niewoli, — za lata, lata łez — przywłaścicielom kres' i t. d. Pallada wróży im nieśmiertelność i każe biec w płomieniach we światło ‚przez mieczów zbrodnie', bo gwiazda ich wzeszła.

Według programu muzyki w antrakcie 1. teraz ‚Boginie Zwycięztwa rozbiegają się po całej Warszawie, Ares gromadzi wojska, wyprowadzając je z koszar'.

W scenie drugiej prowadzi nas autor do obozu (a raczej salonu) przeciwników. Przedstawicielem ich jest W. Książę. I na niego działa rozlany przez bóstwa czar godziny dziejowej; błyska w nim myśl, że na czele lwich Polaków może zostać — królem. Poczuł, że w nim ‚genjusz się obudził', poczuł moc ‚ciążącą nad sobą'. Tajemnicę swą wyjawił swej żonie, Joannie, która, znając go zbyt dobrze,

przypuszcza zrazu podłą prowokację, póki porwana jego namiętnością miłosną i gwałtownością zapewnień, nie zdradzi się z najtajniejszą treścią swego serca: ‚Nie od dziś to czuję i wiem — i pragnę, chcę i drżę, ty mój, — ty zadmiesz w róg, powołasz ty na bój, — a oni z tobą rycerze — zwyciężą!'... Tu ogarnia ją ów szał, który z polecenia Pallady miały wzniecić Niki, więc woła: ‚Szał mię bierze. — Kochanku, powstań ty, zdruzgotaj Cara, zgnieć! — Zapalaj burze, ognie nieć.—Kochaj, daj ust, tam pożar się rozpali.— Tam są gotowi wszyscy już! Powstali'. Wiadomość o powstaniu, już wybuchłem, budzi w W. Księciu — lęk. Więc Joanna podejmuje swe przekonanie o jego charakterze, rzuca mu w twarz obelgę: ‚Cesarski szpieg' i — mdleje; on uważa, że ta obelga wydobyła z głębi duszy jego podłość i zabiła w nim orle loty. Mimo to rozumie podobny przełom w duszy Gendre'a i nie przywiązuje większej wagi do doniesień szpiega, sądząc, że jak u niego, tak i u powstańców słomiany ogień zgaśnie. — Tymczasem w ogrodzie zgromadziła się pod posągiem Sobieskiego szesnastka, przeznaczona do porwania W. Księcia. Oddają się oni Maeterlinkowskim nastrojom ‚Nocy listopadowej', asystują misterjum Demetry z Korą, a na dany znak wybiegają, by spełnić swe zadanie. W scenie czwartej widzimy ich już w salonie belwederskim: wchodzi im w drogę Gendre i — ginie. Już dobijają się do sypialni W. Księcia, gdy w drzwiach staje Joanna, zasłania sobą wstęp do męża, a rzuciwszy napierającym spiskowcom słowo: „Podłość!' ratuje go: ‚Niechże dla cię ostanie, — twój mąż; ty kobieta' mówi ustępujący Goszczyński. Już słychać strzały i tentent nadjeżdżających kirasjerów Księcia. Joanna ratuje teraz spiskowców, wskazując im nieobsadzone jeszcze drzwi sypialni. Uratowany Książę pada jej do nóg, a ona go przyjmuje obelgą: Tchórzu! — Księciu się zdaje, że tratuje po nim łazienkowski posąg Sobieskiego (puszczony przez Eumenidy w antrakcie 3), który woła: Heljodorze! — Dość dziwacznie użył tu autor swego wspomnienia ze

Stanc Raffaela[1]). W *Stanza dell' Eliodoro* przedstawiony jest, jak wiadomo, syryjski wódz Heljodor, który zabiera z świątyni jerozolimskiej skarb, składający się z depozytów wdów i sierot; najeżdża na niego koniem niebieski mściciel, wspaniały anioł i podnosi na niego buławę... Tego młodzieńca przypomniał Wyspiańskiemu Sobieski z buławą na spiętrzonym koniu. Rolę Heljodora musiał objąć W. Książe. Tu musimy nawet podziwiać wstrzemięźliwość artysty, że całą reminiscencję zamknął w przywidzeniu W. Księcia, a nie wprowadził jej konkretnie na scenę (‚mimo, że w antrakcie 3 ‚posąg rusza w galopie)' coby odpowiadało jego manierze. Ostatecznie W. Książę daje się ubrać i jakby mszcząc się za zamach, dobywa szpady, a nadchodzącemu komendantowi wydaje rozkaz: *massacrez tout*. W ten sposób bierze na się (według intencji poety) winę, za którą będzie ukarany klęską. Ale i powstańcy, którzy, mimo ostrzeżeń Niki Napoleonidów, chwycili się (nieudanego) podstępu, zawinili; więc i ich musi spotkać kara.

Dotychczasowe cztery sceny przedstawiły jednę gałąź akcji; piąta i szósta mieszczą akcję równoległą do tamtej, a wychodzącą również z prologu, gdzie była mowa o wodzu na przedstawieniu satyrów w teatrze. W teatrze Rozmaitości dają Fausta we formie wodewilu[2]). Satyry ‚z mającego się odegrać baletu' wyszydzają W. Księcia, kuplety Kudlicza uderzają w tę samą nutę rewolucyjną. Nagle z ulicy wchodzi w drzwi parteru Nike Napoleonidów, obwieszcza powstanie i woła do broni. Przyszła ona właściwie po Chłopickiego, który właśnie osłonił był obecnych na przedstawieniu oficerów rosyjskich przed aresztowaniem przez patrol Dąbrowskiego. Napoleonidka wypędza ze sceny Satyrów, oddala ze sali publiczność,

[1]) Jak to już widział St. Lack, *Noc Listopadowa*, Nowe Słowo, 1904.

[2]) To wprowadzenie teatru w teatr (jak w ‚Wyzwoleniu') jest motywem z Szekspirowskiego Hamleta; o jego znaczeniu mówiliśmy przy ‚Wyzwoleniu'.

a sama uklęknąwszy przed Chłopickim, który poznał w niej siostrę i mistrzynię w duchu, wzywa go, by szedł po Sławę. Z ulicznej rewolucji wyłoni się Sprawa, gdy on obejmie dowództwo. On czuje w sobie wolę i moc do zwycięstwa, ale plonu tej nocy, rzuconego mu pod nogi przez Napoleonidkę — nie chce. Więc ona proponuje mu rozegranie partji kart (zawsze je nosił przy sobie) o jego czyny. Kara i kiery, przez niego wybrane, oznaczać będą zwycięstwa, karty czarne — klęski. Z początku idzie Chłopickiemu karta czerwona, potem sama czarna. Mimo to stawia wszystko (ale co?) na jednę kartę i przegrywa. Wygrała więc Nike, a ceną tej gry było chyba objęcie dowództwa przez Chłopickiego. Sam pomysł oparty o karciarstwo Chłopickiego, jest udramatyzowaniem frazesu ‚Na jednę kartę', a przypomina baśniowe partje np. kości, rozgrywane z djabłem o duszę. Nadto zmiana szans uprzytomnia strategiczne rozważania Chłopickiego, liczące się z upadkiem akcji orężnej, jego niezdecydowanie i brak wiary w powodzenie powstania. ‚Satyry, znalazłszy się na ulicy, mieszają się w tłum. Plutus, by przyśpieszyć swoje gody z Korą, wysyła Hermesa, by położyć kres walce. Hermes staje w Warszawie i szuka Pallady' (Program muzyki antraktu 5).

Wódz wojskowy już jest. Idzie jeszcze o naczelnika rządu cywilnego. Bronikowski szuka go w mieszkaniu Lelewela (sc. 6). Lelewel uwiadomiony o akcji podchorążych, oświadcza, że dawno był gotowy do działania, ale teraz nie może odejść od ojca, w drugim pokoju może już umierającego. Gdy Bronikowski oświadcza, że Lelewel nie ma prawa w takiej chwili się usuwać, on — jak Antygona — powołuje się na prawo pietyzmu rodzinnego. Bronikowski sądził, że zastanie u niego Palladę, ‚wróżkę Ulissa', a zastał człowieka wylękłego, nie skorego do czynu. Joachim przyznaje, że Pallady, nadziei u niego niema. Przemknął mu się przed oczyma cień z Cheronei (znamy już tę Nikę z pod Cheronei) i okrył go lękiem. Drzwi jego domu strze-

że Hermes (który tu widocznie szukał Pallady), i czeka z swoją wężownicą na duszę jego ojca. Dopóki on tam stoi, niema dostępu Bóg inny. Mimo odmowy Lelewel zastanawia się po odejściu Bronikowskiego nad składem rządu narodowego, gdy klasyczny jego frazes o Hermesie staje się sceniczną rzeczywistością: Hermes wchodzi do pokoiku ojca i wyprowadza stamtąd — chyba tylko duszę ojca, tę Homerową ψυχή, która idzie do Hadesu. W przedstawieniu teatralnem ta dusza w spodniach i kamizelce nie bardzo harmonizuje ze swym klasycznym przewodnikiem. Nie przekroczywszy jeszcze bram Hadesu, może mówić (jak dusza Patrokla do Achillesa). Mówi więc, że on, złamany wiekiem, idzie tam, skąd nikt nie wraca (według pojęć starożytnych: unde negant redire quemquam, Catullus). Syn ma gotować czyn, ‚spólnością, zgodą kurnych chat‘, a więc chyba nie rewolucję, bo o jej pierwszych chwilach mówi dusza: ‚Ockniesz się jutro w klątwie strat — a wtedy pojmiesz głębie win‘. Joachim nie słyszy jeszcze przemówienia cienia i zastanawia się nad koincydencją ciężkiej choroby ojca z wybuchem rewolucji, przyczem porównywa zagadkę życia z greckim mitem. Ojciec, jak gdyby dopiero teraz kończył umieranie, skarży się na słabnięcie wzroku, zapowiada odejście w elizejskie gaje i ostrzega syna przed plamieniem się krwią. A właśnie syn pragnie łzy zastąpić krwią. Przedewszystkiem jednak chce mu się spać i dlatego może, słysząc odgłosy rewolucji ulicznej, pragnąłby ‚biec tam, gdzie ma się zacząć bój — a Polska — państwem letnich snów‘. Czy to parafraza ‚Snu nocy letniej‘? Ojciec powtarza ostatnie pożegnanie i „przepada“ we drzwiach; syn teraz dopiero sobie uprzytomnia, że widział cień ojca i przekonywa się o jego śmierci. Nadchodzący brat, Prot, nie śmie u świeżych zwłok ojca mówić o wybuchu rewolucji. Zadanie jego spełnia nadbiegająca Nike z pod Cheronei: donosi więc, że więzy zerwane, giną wrogowie i obrońcy, i wzywa Joachima, uwolnionego przez śmierć od ciężaru miłości, do rządu.

Część programu, zapowiedzianego przez Palladę w prologu, spełniona: porwanie W. Księcia wprawdzie nieudane, ale wojskowy i cywilny naczelnik rewolucji już gotowi. Teraz (sc. 7) mogą się rozpocząć boje Homeryczne — na ulicy. Według programu muzyki antraktu 6-go ‚Ares na czele wojsk polskich i rosyjskich idzie przez miasto na Belweder. Boginie zwycięstwa gonią za nim i razem z nim wszystkie lecą'. Tu Pallada zwraca Czechowskiego, który z oddziałem maszerował dokąd indziej, do Arsenału. Nie potrafi jednak powstrzymać innego oddziału, pędzącego na Belweder. Porywają go z sobą ‚oszalałe' Niki, a przedewszystkiem Ares, pragnący trupami zasłać pole. Jedynie Wysocki daje posłuch Palladzie, rozkazującej, by ze swoimi poszedł (za Czechowskim) do Arsenału i rozdał tłumom broń. Ona na ten czas uwięzi Aresa w pałacu przy niewieście. — Tak Hera (Il. ks. 14), pragnąc odwrócić uwagę Zeusa od pola walki i dopomóc Trojanom, zapewnia sobie najpierw współdziałanie Snu, a następnie, obudziwszy zapomocą przepaski Afrodyty w mężu miłosne pragnienie, odbywa z nim na szczycie Idy pod osłoną chmury święte zaślubiny (*ἱερὸς γάμος*) i pozostawia go tam potem Snowi.

Pierwszą utarczkę stacza oddział Zaliwskiego z nadchodzącym patrolem żandarmów rosyjskich, przyczem między innymi ginie od kuli podchorążych generał Potocki, wzbraniający się mimo wezwań Wysockiego i Pallady połączyć się z powstańcami. Tuż po ich odejściu tłum wlecze na śmierć szpiega Makrota, zabija, wskutek jego denuncjacji i podżegań młodego Gendre'a, generała Nowickiego (zamiast Lewickiego), wreszcie dusi i szpiega i oddala się. Nad pierwsze ofiary rewolucji zlatują Homerowe Kery, ssą ich krew i porywają je — zamiast do Hadesu na jakiś ostrów, ‚na śmiech'. Nim odleciały, słyszą jeszcze marzenia ks. Czartoryskiego o honorze.

W scenie ósmej dokonywa się podstęp Pallady na Aresie. Ponieważ dziewicza bogini nie może sama

pójść w ślady Hery, posługuje się Afrodytą z tem większą łatwością, że Homer w Odyssei (ks. 8) przedstawił jej ‚zaślubiny' z Aresem. Zamiast z Olimpu ściągać prawdziwą Afrodytę (co u Wyspiańskiego nie byłoby niemożliwe) korzysta autor z tego, że ‚miłosna' Joanna przed ostatniem zemdleniem widziała już w mężu bohaterskiego przywódcę powstania przeciw carowi; jej więc każe grać rolę Afrodyty. Z tych substancyj wynika taka historja: Ares, zmęczony walką, przybywa w orszaku Nik jako triumfator do pałacu łazienkowskiego. Jest to teraz ożywiony posąg łazienkowski *Mars requiescens*. Tu, wylawszy objatę dla ojca Zeusa, pokrzepia się winem i ogląda ‚Polski ostatniego Augusta — dom, stawion Hellenów sztuką', przyczem naraża się na strzałę stojącego w drugiej sali posągu — Erosa. Szczęściem Niki przyprowadzają doń ‚miłośnicę', ‚lubieżną Afrodytę' i dając ‚miłośny dar', dodają dziwną uwagę, że ‚wstaje ze śmiertelnych mar', przez co charakteryzują ją jako przedstawicielkę całej Polski, jako *Polonia reflorescens* z posągu, stojącego naprzeciw Marsa[1]), Joanna w sukni białej w gwiazdy, w wielkim, białym welonie wyznaje, że Eros ją pędzi do Aresa i pyta, kto ją dźwiga z nędzy: ‚Cyprys, wszechwładna Afrodyta' odpowiada chór. Ona ci ‚przykazuje kochanka'. Niewiasta, jak Parys z trzeciej księgi Iljady, uważa, że darów Bogini nie godzi się odrzucać człowiekowi, więc poddaje się słusznej woli i powołując się na moc Erosa i podniecenie wojenne, oświadcza się z miłością Aresowi (‚miłością k'tobie pałam'). Jako motyw podaje, że on pomści jej wstyd i przeżyte hańby. Ares, chcąc usprawiedliwić pokładane w nim nadzieje, pokazuje zdobyte tej nocy wieńce, na co ona ponawia wyznanie miłości do tego, którego zdawna pragnęła. Teraz jego chce uznawać za pana, jego miłości wystarczy, ‚miłośnym chętna upałom'. Zwyciężając w polu, zdobył on zarazem jej miłość tajemną. Ale zwycięstwo na-

[1]) Ob. Borowy, j. w. str. 50.

pełnia ją niepokojem, bo tam walczył mąż i brat, a ona. nieznając krwawych strat, nie wie, ,czyli ma płakać męża, — a cieszyć się brata zdrowiem, — czy bratowego zgonu — płakać, a męża kląć zabójcę'. Ares radzi o tem zapomnieć. Gdy Joanna ogląda odłożoną już zbroję Aresa, wspomina szczęsne chwile zwycięstwa ,na smutku dzisiejszej żałobie'. Bardziej oczywiście przejmuje ją myśl o przyszłych, bliskich walkach mszczącego ją Aresa, gdy widzi, że Niki składają skrzydła i zabierają się do snu. Nie będą już walczyć — objaśnia Ares. ,To źle' powtarza po dwakroć Joanna, drży i szlocha, ale daje się wieść w podwoje pałacu. Spotkana Kora[1]), zaślubiona właśnie Plutusowi, objaśnia jej tajemnicę życia przez śmierć i wróży ostateczne wyzwolenie Polski, a przez paralelizm swego losu z losem Joanny rzuca zarazem światło na znaczenie tej sceny. Jak Kora poślubiła i pokochała Plutona, by w jego państwie wyhodować posiew wiosny, życia, tak Joanna (wiemy to ze sceny drugiej) wyszła za W. Księcia, bo ,pragnęła, chciała i drżała', by on oswobodził Polskę, ale on — bohaterski, Aresowy. Ta scena z Aresem symbolizuje jej dawne zapały i dawne nadzieje — rozbite przez W. Księcia już na końcu sceny czwartej. Ale ona jeszcze o tem nie wie. Gdy po nią w scenie dziesiątej przybywa W. Książę, Kuruta oznajmia, że ona po przebudzeniu się — nieprzytomna, a służba donosi, że ,księżna pani nie da się ubierać i zrzuca z siebie stroje'. Wreszcie pojawia się wpół ubrana, we futrze, nuci fragment mazurka Dąbrowskiego, wyjawia, że Mars ją ,zabiera na swoje łoże — w miłości', widzi go, jak się przebudził, odpycha ją, zrywa pęta jej miłości: ,Ja byłam z tobą — w śnie moim szczęśliwa' to ostatnie słowa bezprzytomnej; oprzytomniała szepce

[1]) Obecność jej w pałacu łazienkowskim objaśnia muzyka antraktu 7-go: ,Plutus i Persefona święcą gody w pałacu łazienkowskim. P i j ą k r e w p o l e g ł y c h (!), którą przyniosły Kery, jako dar ślubny dla Kory. Gody odbywają się w ciemności w pałacu zamkniętym. Plutus zstępuje do podziemia nasycony. Kora poznaje się ze swojem nowem królestwem (pałacowem?), zanim za małżonkiem zestąpi'.

jedynie: ‚To sen był — taki był mój sen — tej nocy‘. Więc w całej tej scenie ósmej Joanna pogrążona była w jakimś śnie lunatycznym, w który zapadła z końcem sceny IV.

Po scenach iljadzkich — scena odyssejska (dziewiąta). W Odyssei (ks. 24, by nie wspominać o Nekyi z ks. 11) dusze zalotników, przyprowadzone przez Hermesa do Hadesu, spotykają tam duszę Achillesa w towarzystwie Patrokla, Antilocha i Ajasa — w rozmowie z duszą Agamemnona, która mu opowiada o jego wspaniałym — pogrzebie. Agamemnonowi znowu opowiada jeden z przybyłych właśnie zalotników o czynach Odysseusza na Itace... Taką rozmowę zmarłych przedstawia i Wyspiański, ale nie chcąc posyłać nietyle bohaterów, ile widzów do Homerowego Hadesu, obiera za scenę brzeg jeziora Acheruzyjskiego (reprezentowanego przez wodę przed teatrem w parku Stanisławowskim), przez który polegli mają być przewiezieni na tamten świat. Taka rozmowa zmarłych nad Acherontem, to pomysł Lukiana. Ale trudno przypuścić, żeby dowcipy Syryjczyka znalazły dostęp do poety, żyjącego wyłącznie w świecie Homera.

Gendre podaje dłoń Potockiemu, który ją odpycha. Nie wie, co się dzieje z jego synem, aż i ten przybywa i obaj żalą się nad swym losem przeszłym i przyszłym. I Potocki rozpatruje swój marny żywot, przyczem potępia swe sądzenie walczących: ‚Żali sprawiedliwość i sąd — śmiertelnym nie największy błąd?‘ Spodziewa się, że będzie powiezion ‚w miejsce spokoju, gdzie łąka — wiecznie kwitnąca‘. Dokładniej maluje to miejsce syn Gendre'a: ‚Pójdziem... gdzie wszyscy równi i bliscy — i ci górni i wyniośli i nizcy — kędy będziem rówieśni mołojce, — śród kwiecia, pośród uroków‘. Chór innych zmarłych wie tylko tyle, że popłynie ku otchłani.

Nadchodząca Pallada obiecuje przybycie nowych towarzyszów, skoro Ares wyzwolony z oków miłości, ‚wszystko ponurzy we krwi‘. Kłam jej zadaje Gendre, który już słyszał od Hermesa, że Zeus zakazał dalszego mie-

szania się bóstw do walki. Taki zakaz wydaje Zeus osobiście na początku ósmej księgi Iljady; z takim posyła w księdze piętnastej (w. 157 nn) do Pozejdona Irydę. Ponieważ Hermes i tak był Wyspiańskiemu w tej scenie potrzebny, jako przewodnik dusz, więc jemu, zwykłemu posłańcowi Zeusa, a nie Irydzie poruczył zakaz Zeusa. Hermes traktuje Palladę bardzo z góry, obwieszcza jej rozkaz oddalenia się i donosi, że Ares z rozkazu Zeusa także już wstrzymany od walki.

To Pallas uważa za podstęp, ale wobec bardzo stanowczych słów Zeusa, powtórzonych przez posła i pochylenia wężownicy (której Wyspiański wbrew Homerowi przypisuje jakąś magiczną władzę, jak zaklęciu na Styks) poddaje się i nawołuje orły i Niki do powrotu: ‚Oto czas się dopełnił obrotów — i Zeus groźny wasze wyrzekł granice'. Nadlatującym objaśnia skończoną rolę Aresa — i nagle zatrzymuje się na widok nadpływającej łodzi Charona. Chór poległych mieni ją łodzią nieśmiertelności, przynoszącą wyzwolenie z ohydy ziemskich pęt. Hermes obejmuje nad nimi przewodnictwo i wzywa do zstąpienia do łodzi, która też zaraz odpływa. Pozostała Pallada wyznaje (jak Althea w Meleagrze, str. 70): ‚Igraszką byłam w ręku Boga', a na zapytanie chóru Boginek (Nik), co będzie z narodem, objaśnia, że zapaliła w nim duszę, dała mu szczęścia błysk przez chwilę, a teraz go zostawia bez pomocy, by sam dopełnił swych nieszczęść. Boginie na rozwiniętych skrzydłach ulatują, łódź Charonowa przepływa w oddali, treść nocy listopadowej wyczerpana. — Mimo to poeta, jakby bojąc się, czy słuchacze nie zapomnieli wielokrotnych zapewnień Kory o zmartwychwstaniu narodu, wprowadza nowy symbol tej przyszłości (w sc. 10). Dla połączenia tej sceny dziesiątej z poprzedzającą poeta wstawia w antrakt następujący program muzyki: ‚Charon wiedzie łódź przed pałac łazienkowski, gdzie śpią w przysionku Boginie Zwycięstwa. Hermes występuje z łodzi i wężownicą na śnie odbiera im moc władczą, poczem stu-

ka we wrota pałacu. Ares i Joanna (Wenus) budzą się. Ares widzi się oszukanym, że uwierzył w zwycięstwo. Gdy Joanna chce go zatrzymać, odpycha ją. Woła na Boginie Zwycięstwa, ale te nie mają już mocy i są senne, odpoczywające na laurach. Hermes i łódź przepadają. Ares rozpacza, rozwala drzwi pałacu i porzuca Joannę, by wrócić na Olimp. Dzieci Eola w szumie drzew i spadłych liści zawodzą skargi za Persefoną (Korą) i wieszczą jej matce Demeter, że Kora znów z wiosną wróci'.

Na scenie najpierw W. Książę filozofuje o jesiennych drzewach, które na wiosnę ‚pędy puszczą nowe'; potem szydząc z generała W. Krasińskiego za to, że nie połączył się z powstańcami, oświadcza mu, że ci, co z nim związani, to trupy. Oni nie wierzą w Polskę, a on w nią wierzy. Wreszcie wydawszy rozkaz wyprowadzenia z lochu Łukasińskiego, chce widokiem jego ‚sumienia (polskiego) obrachunek zrobić' i spłacić dług: ‚Skończył się W. Książe ‚czuje sam, depce nogami zerwane z piersi ordery i wspomina ojca i jego mordercę, brata. Czar nocy listopadowej przecież, zdaje się, zwyciężył. Wprowadzony ślepy Łukasiński, w kajdanach na rękach i nogach, nazwany jest przez W. Księcia ‚Prometeuszem polskim'. Nowy to symbol narodu, który przetrwa wszystkie katusze carskie. Poczuł on, co wieszczą dzwony warszawskie; prosi Boga o wytrwanie dla bohaterów i gotów całe wieki cierpieć, byleby powstańcom ‚zwycięstwo się walki dostało'. W zachwycie ducha widzi w wypadkach warszawskich Jutrzenkę swobody, za którą (kiedyś) przyjdzie zbawienia Słońce.

Ta scena z Prometeuszem polskim odskakuje od zaczarowanego koła bogiń i bohaterów poprzednich scen dziewięciu. Tam rzecz poczęła się z woli Zeusa i z woli Zeusa skończyła. Łódź Charona była (jak w Laodamji i Legjonie) symbolem śmierci, ale nie ostatecznej, bo Kora zdradziła przedtem tajemnice podziemia. Scena ostatnia nie jest nawet epilogiem dramatu. Jest to raczej nadpro-

gramowy obraz alegoryczny, wystawiony dla widzów, żądnych obfitszej polskości — po homeryckim śnie ‚Nocy listopadowej'.

Interpretując w ‚Nocy listopadowej' wybuch powstania szałem wojennym, zesłanym na naród za sprawą Przeznaczenia przez Palladę i Niki, nie miał Wyspiański wiele sposobności do zaznaczenia, jak na zbrojne próby odzyskania wolności zapatrywali się ludzie, nieobjęci owym szałem. Do tych należy zmarły już ojciec Lelewela, którego cień radzi synowi (sc. 6) sposobić czyn (niepodległości Polski) w sposób pokojowy: ‚spólnością, zgodą kurnych chat', poprostu wychowaniem ludu wiejskiego w solidarny, świadomy siebie naród, a ostrzega go przed przelewem krwi, ostrzega przed ocknięciem się ‚w klątwie strat', bo wtedy ‚pojmie głębie win'. Dalej przedstawiciel tych wojskowych, którzy się nie przyłączyli do powstania, generał W. Krasiński, uzasadnia (sc. 10) swe zachowanie się chęcią, ‚by tej oszczędzić krwi, co tam się leje, — gdyście jej tyle w kaźniach roztrwonili, — krwi naszej spodleni złodzieje' (t. j. Rosjanie). Z duchów poległych (sc. 9) syn Gendre'a żali się na to, że ‚zabójcą był w tej wojnie z Lachem', a inni (chór poległych) pragną jaknajprędzej wyzwolić się ‚z ohydy ziemskich pęt' przez odjazd w zaświaty, gdzie według nauki Kory będą ziarnami na nową wiosnę, nowe urodzenie i odrodzenie. W poezji życia, której jądrem jest, jak widzieliśmy (w ‚Akropolis' z r. 1904, potem w ‚Skałce' z r. 1907) palingeneza i wieczny powrót wszechrzeczy, niema miejsca na wojnę.

ROZDZIAŁ X.

REWIZJA ILJADY.

Potępienie czynu. Tajemnica bezczynności Achillesa. Plan Odyssa, bohatera czynu. Prócz Iljady źródłem Troilus i Kresyda Szekspira i Diktysa z Krety Bellum Troianum. Kłótnia królów uwzględnia przekład Słowackiego. Cudowna zbroja Achillesa. Sympatje do Hektora. Ofiara dziewicy sprowadza deszcz. Rezos i Pentesilea. Czar nocy działa na Menelaosa. Poznanie Achillesa. Myśl Achillesa działa na Diomedesa. Odysseusz przeciwdziała. Diomedes nawrócony do czynu. Rzezaniec Boga. Metamorfoza Ajasa. Szał dionizyjski. — Dlaczego Agamemnon zabrał Achillesowi Bryzeidę? Ofiarnik zwiastuje Agamemnonowi utratę władzy i dzień Hektora. Zakaz walczenia, wydany Grekom. Rezos w namiocie Agamemnona. Tersytes i Odysseusz przed Priamem. Hektor zazdrości Parysowi tronu. Helena-Afrodyta. Nieprzyjaźń Pozejdona. Palladjum. Załamanie się planu Odyssa. Hektor wrogiem Afrodyty. Parys i Afrodyta. — Priam u Laokoona. Konik Pozejdona. Odysseusz dysponuje zasadzkę. Achilles nad brzegami Skamandru. Widma młodości i miłości. Filozofja fal. — Tersytes rzecznikiem planu Achillesa. Achilles zwraca się od słów do czynu. Poselstwo do Hektora. Walka Patroklosa z Hektorem. Agamemnon odprawia Rezosa. Hippodamja rzuca się pod rydwan Achillesa. Tetyda utwierdza Achillesa w żądzy zemsty. Pojedynek Achillesa z Hektorem. — Nad zwłokami przyjaciela wyznaje Achilles ruinę swych aspiracyj. — Priam żebrze o zwłoki syna. Atrydzi pragną się pojednać z Achillesem. Bohater łączy się z przyjacielem w śmierci. Starożytna przyjaźń. Koniec intrygi Odysseusza. Parys oczekuje cudu. Ginie z ręki Deifoba. Uzasadnienie tego motywu. Późne zstąpienie Afrodyty. Menelaos chce zabić rzekomą Helenę, poznaje boginię. — Sprzeczność dwóch koncepcyj Achillesa. Koncepcja Homerowa bierze górę. Inne sprzeczności.

Co tak w ‚Nocy Listopadowej' tylko mimochodem jest zaznaczone, to już rok przed nią szerzej rozprowadził Wyspiański w ‚A c h i l l e i s' (wydanej z końcem r. 1903, tuż po ‚Wyzwoleniu' i ‚Bolesławie Śmiałym'). Jest

to indywidualna interpretacja Achillesa Homerowego, a zarazem jego rewizja[1]): dlaczego Achilles wstrzymywał się od walki z Trojanami, z Hektorem? Bo przejrzał wreszcie, raz pierwszy poczuł, że ‚szczuto go, jak psa, — że mordowani przez *niego* niewinni — i że w tych czynach szlachetni — bezczynni (sc. 6)‘. Zrozumiawszy to, dojrzał też do pojęcia szeptu fal (sc. 14): „Żywot twój nie na jednym zakończy się bycie, — będziesz się błąkał duchem we gwiazd zawierusze, — aż trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie...“ Wobec takiego poznania Achilles nie walczyłby z Trojanami, tem mniej z Hektorem, w którym uznał równego sobie ducha, gdyby nie tragiczny splot okoliczności, pchający go do pomszczenia śmierci przyjaciela właśnie na Hektorze. Ponieważ taki charakter Achillesa gotów już jest prawie od pierwszego wystąpienia, a sama przypadkowa katastrofa niewieleby miejsca zajęła, Wyspiański rozszerzył fabułę w ten sposób, że przedstawił, jak zmiana Achillesa wpłynęła na innych bohaterów, z wyjątkiem Odysseusza. Ten jest ojcem i wykonawcą intrygi, stanowiącej zrąb dramatu, a intryga ta jest następująca: Odyss z pomocą Diomedesa ujmuje podstępnie króla Traków, Rezosa, nadciągającego na pomoc Trojanom, i zatrzymuje go w namiocie Agamemnona. Sam, przebrany za Rezosa, staje przed Priamem, a gdy słyszy, że król chciałby uzyskać chwilowy rozejm, by dokonać obrzędowej kąpieli konia Pozejdonowego, ofiaruje się iść na zakładnika do Greków celem uzyskania i zagwarantowania owego rozejmu. Wysłanych na ów obrzęd Trojan Odysseusz podusił, poprzebierał swych towarzyszów z medyjska, a przyszedłszy podstępnie w posiadanie palladjum trojańskiego, wydał miasto w ręce Greków.

Najwięcej materjału do tej intrygi i do innych szczegółów znalazł poeta, jak zobaczymy, w sześciu księgach *De bello Troiano* rzekomego D i k t y s a z K r e t y

[1]) Por. Stanisław **Lack**, krakowskie Nowe Słowo, 1904, nr. 3—7.



ACHILLES, KTÓREGO PALLAS ZA WŁOSY WSTRZYMAŁA.

(Dictys Cretensis), romantycznej historji o wojnie pod Troją i zdobyciu miasta, przetłumaczonej gdzieś w w. IV po Chr. z wcześniejszego o jaki wiek oryginału greckiego. Ta historja wraz z podobnem dziełkiem Daresa Frygijczyka (De excidio Troiae historia) zaopatrywała nietylko średnie wieki w opowieści, zastępujące Iljadę i Odysseę, ale także w epoce Odrodzenia była chętnie czytywana, jak to widać z Kochanowskiego ‚Odprawy posłów greckich' (na niej głównie opartej — według wywodów prof. Bruchnalskiego), a przedewszystkiem z Szekspirowskiego ‚Troilusa i Kressydy'[1]). Wyspiański Szekspirem zajął się nie dopiero z okazji studjum o Hamlecie (1904), w którem cytuje także tragedję trojańską (str. 59): grupa Hamletowska: Polonjusz i Ofelja przypomina mu drugą: Pandarus i Kresyda. Szekspir, to była jego miłość szkolna, później nieco zaniedbana, teraz odświeżona. Szekspirowska tragedja trojańska wpłynęła na technikę ‚Achilleidy', rozbitej na 26 scen o ciągle to innej scenerji, a przedewszystkiem na strywjalizowanie bohaterów Homera: pod wpływem Szekspirowskiego Tersytesa (a po części i Pandarosa) rozpuścił swój język Tersytes Wyspiańskiego. Szekspir zaprowadził go do Diktysa, którego jako pośrednie źródło ‚Troilusa i Kressydy' wymieniają wstępy do tłumaczeń Szekspira. Te reminiscencje z Szekspira i Diktysa wskażemy przy analizie utworu, która też da sposobność do scharakteryzowania rewizji Iljady Homera.

Pierwsza scena (na boisku przed namiotami), to najpierw powtórzenie (dramatyzować po Homerze nie trzeba było) sporu królów z pierwszej księgi Iljady (w. 59—305) w przekładzie Słowackiego. Wyspiański pomija interwencję Kalchasa przy wskazaniu przyczyny zarazy (zabranie córki kapłana Apollinowego) i wprowadza Achillesa, znającego już ową przyczynę. Achilles przemawia

[1]) Ogólne analogje ‚Achilleidy' z dramatem Szekspira snuje J. Kotarbiński (Pogrobowiec, str. 204), wyraźnie twierdząc tylko co do Tersytesa: ‚od Szekspira nasz poeta zapożyczył figurę Tersytesa...'

romantycznym stylem bohaterów Szekspira (np. I sc. 3 przed namiotem Agamemnona) do ‚rycerzy miecza i mężów czynu, którzy chadzają w gałęziach wawrzynu'; odrazu jednakże zaznacza i swą — powiedzielibyśmy Wyspiańskość, gdy chce w zgromadzonych ‚obudzić myśl i potrząść ducha'. Skonstatowawszy gniew Apollina, widny w zesłanej przezeń zarazie, komunikuje swą myśl, że ‚lud ten ofiara ocali: Przed bogiem się oczyścim, Bóg wstrzyma się w czynie'. U Słowackiego mówi Achilles: ‚A jeżeli to grzechy nasze temu winne — pobijemy ofiarą... a Boga łaskę ubłagamy, — że zdejmie te ze słońca i ciał sine plamy'. Achilles wymienia przyczynę gniewu boga: ‚Jeden z nas winien hańby, za którą Bóg karze: — oto porwano córę temu, co ołtarze — pieści Apollinowe...' Agamemnon wiedząc, do czego to zmierza, przerywa dalsze rewelacje; Achilles zaś wprost żąda oddania córki. Wyspiański tu pamięta o Słowackiego słowach, zwróconych przez Agamemnona do Kalchasa: ‚Oto na mnie jednego całą winę składa! — oto ja gniewu Bogów winien... za to, żem słonecznego obraził kapłana, — żem ku brance nachylon...' W dalszym ciągu (u Słowackiego) Agamemnon godzi się na oddanie branki ‚choć moja, choć mieczem zdobyta', żądając na razie jakiejkolwiek innej, a potem, podrażniony złorzeczeniami Achillesa, właśnie jego branki, by go upokorzyć; Achilles dobywa nato miecza, by ciąć Agamemnona, ale Atena go wstrzymuje. Wyspiańskiego Agamemnon odrazu obwieszcza zamiar zabrania branki Achillesa, by przez to ‚przygiąć w pokorę' bohatera, a ten odpowiada słowami Agamemnona Słowackiego ‚bawię się dziewką moją, której sam dobyłem' i przypomina o swej wyprawie, jak w Iljadzie I 162 nn. Tu Agamemnon wysuwa nowy motyw swego rozkazu: Odbierze Achillesowi brankę, bo on za długo już ‚się bawi w miłośnym bezwstydzie, — ulegając kobiecie'.

O takiej nieznanej Homerowi miłości Achillesa, której żar ubezwładniał jego działalność wojenną, opowiada

Diktys (3,2): Achilles, zobaczywszy przy jakiejś ofierze siostrę Hektora, Poliksenę, „pięknością dziewicy został ujęty; a kiedy z każdą godziną zwiększała się jego tęsknota, a umysł nie znajdował ulgi, odszedł do okrętów. Po upływie kilku dni miłość jeszcze bardziej się wzmogła; wtedy wezwał do siebie Automedonta, odsłonił mu żar swego serca, a wreszcie polecił mu, żeby się udał do Hektora z prośbą o oddanie dziewicy. Hektor kazał mu odpowiedzieć, że odda siostrę za żonę, jeśli mu zdradzi całe wojsko. Wtedy Achilles przyrzekł, że za Poliksenę rozwiąże całą wyprawę". Zobaczymy, że tego motywu poselstwa do Hektora po Poliksenę i sojusz użyje Wyspiański w scenie szóstej. Ale już przedtem musieli Grecy coś wiedzić o zdradzieckich zamiarach Achillesa, skoro w chwili, gdy Achilles oświadczył, że nie będzie walczył z Hektorem, Agamemnon woła: ‚Na Zewsa, Atrydzi [1]), czy wiecie, gdzie zmierza? — Wszak mało [2]) zgaduję, co mówi: — Być może z Iljonem już szukał przymierza — i złamał przysięgę królowi', a potem: ‚Słuchajcie królowie, jak on nas oszukał: — z Hektorem oto jest w zmowie'. Te same zarzuty robi Achillesowi Odysseusz u Szekspira (Troilus III, sc. 3 med). Ale że w wymienionej scenie późniejszej (sc. 6) tylko Diktys mógł być dostarczycielem motywu, wolno i te zarzuty odnieść do znajomości Diktysa i z niego wywieść motyw Agamemnona, przeniesiony z Polikseny na brankę, że jej miłość ubezwładnia bohatera.

Schwyciwszy wątek Diktysa, jego wpływowi przypiszemy, że Wyspiański, który potem w ‚Nocy listopadowej' poruszył cały Olimp Homera, tu, gdzie dramatyzuje Homera, bogów nie wprowadza: oto w całej zracjonalizowanej historji Diktysa nie interwenjuje żadne bóstwo! Dlatego też gdy Achilles grozi zdjęciem z ramion rzemienia (jakby bez tego nie mógł wydobyć miecza z pochwy)

[1]) Jednym Atrydą jest Agamemnon, drugim tylko Menelaos: wiec Atrydzi to lapsus zamiast Achaje, Achiwi.

[2]) Tyle co ‚omal, że nie zgaduję', dykcja staropolska.

nie zjawia się Atena, która zato potem Wysockiego ztyłu ujmuje za włosy. Zastępuje ją Nestor. Jak Atena w Iljadzie (1, 211) radzi Achillesowi oręż schować, a za to ‚zelżyć Agamemnona słowami i gadać, co na myśl mu przyjdzie' tak teraz Nestor sądzi, ‚że nie dość jest kogo ukarać lub obić, — trza umieć słowem powolnie i święcie przekonywać i działać ot językiem raczej'. Ale gdzie oni mają jakiekolwiek pojęcie, ‚jak trzeba gadać, gdy się co chce zrobić'. Za jego czasów inni byli ludzie, a ci inni ludzie ‚gadali inaczej, przedewszystkiem umieli gadać, co jest sztuką'. W tym stylu parodjuje Wyspiański przemówienie Nestora z Il. 1, 254, jak Patroklus w ‚Troilusie i Kressydzie' (I sc. 8) parodjował ku uciesze Achillesa tak Nestora jak innych bohaterów. Wzmiankę o Pejritoosie i Tezeuszu (Il. 1, 263, 265) podejmuje Wyspiańskiego Achilles, dodając do niej wspomnienie zbrodni Pelopidów, przyczem ma na myśli przeklętą ucztę Tyestesa, zjadającego własne dzieci, podane mu w potrawie przez Atreusa.

Tak w początkowych siedmdziesięciu wierszach ‚Achilleis' kłębią się w pośpiechu streszczania reminiscencje z Iljady (Słowackiego), z Diktysa i Szekspira. Dalsze przemówienie Achillesa jest już samodzielniejsze, choć i tu na początku jest pewne wspomnienie z Diktysa. Ten opowiada (2, 31), że Achilles, zatrwożony o zgubę znękanego wojska, kazał ze wszystkich stron na jedno miejsce zebrać ciała zmarłych, w litość budzący sposób wyglądające i porzucić je na zgromadzeniu przed oczyma wszystkich[1]). Ten obraz rzuca refleksy na opowiadanie Achillesa o ofiarach zarazy, że ‚złote robactwo obsiadło im lice — krew ssając czarną, co z nozdrzy im ciekła'. Tu obdarza Wyspiański swego bohatera znajomością dzisiejszej nauki o infekcjach i bakterjach, każąc mu mówić, że jeżeli nie lunie deszcz, to owe muchy, ‚pocałunkami darząc nas strasznemi — zarazę wszczepią w krew, że zczeźniem

[1]) Achilles... pernicie defessi exercitus anxius, defunctorum corpora miserandum in modum confecta, undique in unum colligi iubet atque in conventu ante ora omnium proici.

z niemi'. Jakkolwiek powód gniewu boga sam Achilles wyjawił zaraz na początku, teraz zwraca się (jak w Il. 1, 62) do ofiarnika, by w imieniu boga wyrzekł, ,czego po nas czeka, — by nas wszystkich nie karał w srogości bez miary — za przewinę jednego człowieka'. Ofiarnik przemawia zupełnie inaczej niż Kalchas w Iljadzie, ostrzega ,młokosa' przed szukaniem winnych, przed zbytniem zbliżaniem się ku światłu, motywując to znaną z Herodota [1]), tragików, Horacjusza [2]), sentencją: ,We wysokie drzewa — biją najszybsze groty, co powalą'. Zwrot do Achillesa jest zupełnie niespodziewany: ,Nie wyrastaj ty słowem Pelido, bo zginiesz. — Od miecza jeno ci słynąć', jak gdyby bohater w wymowie szukał sławy, zamiast w dzielności. Dodatek, że w razie rozminięcia się z sławą mieczową, z niczem mu przyjdzie odpłynąć, podjęty zaraz przez Achillesa, nawraca do groźby z Iljady (1, 169), że zaraz odpłynie do rodzinnej Ftyi.

Myśl o powrocie do domu budzi myśl o pierwszym odjeździe z ojczyzny i o ojcu. Ten ojciec darował mu na odjezdnem zbroję, dar matki, ukowaną przez Hefajsta. Jest to kombinacja pierwszej zbroi, zabranej Patroklosowi przez Hektora, zbroi, którą bogowie dali ojcu, a ten ją dziecku w starości oddał (Il. 17, 195 nn, por. 18, 84 nn) ze sławną zbroją z 18 księgi Iljady, ale przewyższa zbroję Homerową — moralnością: ,To jest dar bogów, w tej zbroi jest siła: — Gdy zechcesz zło czynić nie będzie walczyła.— W tej zbroi nie wolno zawinić'. Więc w boju ma się strzec człowieka, ,co wyrósł nad inne, — którego jest serce prawością niewinne — i Boża nad którym opieka'. Achilles Homera, poróżniony z Atrydami, nie poczuwa się do obowiązku walczenia w ich służbie dla ich interesu przeciw Trojanom, którzy jemu osobiście w niczem nie zawinili (Il. 1, 153). Ten motyw łatwo było rozprowadzić

[1]) VII 10, 4 *φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολούειν*

[2]) Carm. II 10, 9 nn: Saevius ventis agitatur ingens — pinus: excelsae graviore casu — decidunt turres, feriuntque summos — fulgura montis.

i objąć nim Hektora. Tymczasem Wyspiański konstruuje cudowną moc zbroi Hefajsta, zastępującą niby Sokratesowe dajmonion i prorocze ostrzeżenie ojca. I bez tego wystarczyłyby dalsze słowa Achillesa, że odpłynie do ojczyzny, powie tam ojcu, że (jak Diogenes, choć bez latarni) znalazł człowieka, którego szukał w dalekich światach. Hektor jest obrońcą chaty, żony i dziecka, duchem góruje nad swojem otoczeniem, a przedewszystkiem nad Grekami, którzy jak sępy zlecieli się, wiedzeni jedynie żądzą łupu. Kłamią, gdy mówią, że przez porwanie Heleny klątwa ciąży na Grecji; to ich własna klątwa uciska lud i chłopów.

Tu Agamemnon, który już na początku chciał za Chryzejdę branki Achillesa, objawia, że nie odda córki Chryzesa. Próżno Odysseusz stara się udobruchać Achillesa, przypominając, jak go ‚śród dziewek poznał', gdy za miecz uchwycił. Odnosi się to do wersji Cyklików (podawanej w każdym podręczniku mitologji), że Tetyda, chcąc syna uchronić od przedwczesnej śmierci pod Troją, ukryła go w niewieściem przebraniu między córkami króla Lykomedesa na Skyros. Przybył tam Odysseusz, przebrany za kupca, i rozłożył przed dziewczętami rozmaite kobiece fatałaszki, obok nich kładąc tarczę i włócznię. Nagle dał się słyszeć w pobliżu okrzyk wojenny: dziewczęta rozbiegły się w przerażeniu; tylko Achilles, niepomny na swe przebranie, chwycił za oręż, by biec do walki. Po tem go poznał Odysseusz. — Interwencja Odysseusza ułagodziła, zdaje się, trochę Agamemnona, bo ten oznajmia, że zaraz pośle pachołów, by przyprowadzili jego kochankę i dodaje ‚zobaczycie, czyli ja jej przymus kładę, — żebym ją dla się miał...' Przybycie groźnego Chryzesa[1]) przerwało dalsze jego słowa. Mogłyby one brzmieć: ‚czy też dobrowolnie — miłośnie mi oddana chce pozostać u mnie', lub: ‚czy żebym ją oddał'. Drugie

[1]) W Iljadzie przed sporem królów; po sporze (1, 308 nn) Agamemnon odsyła Chryzeidę na statku do ojca.

przypuszczenie jest prawdziwsze, bo zaraz po pierwszych groźbach Chryzesa król mówi: ,Możesz ją sobie zabrać' i znów dodaje: ,już miałem jej zadość'. Zdawałoby się, że spotkanie ojca z córką przedstawi Wyspiański w myśl swej interpretacji, rozsnutej z powodu zamierzonego ilustrowania tej sceny (powyżej rozdz. III). Tymczasem Chryzes, dowiedziawszy się od Odyssa i ofiarnika, że córka jego ,opętana miłością przylgnęła do męża', nie chce słyszeć o ofiarowanym mu za nią okupie, a widząc przywiązanie córki do jej pana, przeklina Greków, a córkę zabija ofiarnym nożem Apollina, niby rzymski Wirginjusz, uwalniający nożem swą córkę od shańbienia przez decemwira Appjusza Klaudjusza (Liv. 3, 47 nn, 54 nn). Przekleństwu towarzyszy grom, bijący z nieba. Chryzes żąda od przerażonych Greków okrętu dla odwiezienia zwłok za morze i otrzymuje go od Agamemnona, jak w Il. 1, 308 nn. Krew dziewicy sprawiła cud: niebo ściemniało, pokryło się chmurami, biją gromy: wnet spadnie upragniony deszcz i położy koniec zarazie. Ale cud nie zmiękczył Agamemnona; obstaje on przy zamiarze odebrania branki Achillesowi, by mu dać uczuć swoją przewagę. Klnie się przytem na Olimp i na Styks. Druga przysięga jest, jak wiadomo, tylko w użyciu bogów Homeryckich, których nierozerwalnie wiąże. Patos dotychczasowej sytuacji rozwiązuje się w nowem gadaniu Nestora, który chwaląc młodość, dodaje jakby dla ironji: ,Częściej-em gadał z młodu, mniej na starość gadam'. Po jego odejściu Odysseusz prosi jeszcze Agamemnona na słówko, zaznacza, że ma jakiś plan, który Iljon w gruz zagrzebie i prosi go o przyjęcie i zatrzymanie u siebie tej nocy przybysza, kimbykolwiek on był. To niespodziewane zakończenie pierwszej sceny przypomina koniec wielkiej narady królów w pierwszym akcie ,Troilusa i Kressydy' (sc. 3). Gdy wszyscy już odeszli z wyjątkiem Nestora, Odysseusz mu mówi: ,W mojej głowie powstał nowy plan. Bądź ty czasem, pomóż mi do tego, by dojrzał'. Sam plan jest zresztą inny.

W scenie drugiej poznajemy przyszłe ofiary planu Odyssa, Rezosa, znanego Wyspiańskiemu z 10-tej księgi Iljady, i Pentesileę. Przekonamy się, że późniejsze wrzucenie jej zwłok do wody pochodzi z Diktysa. Więc i wiadomości o tej królowej Amazonek stamtąd poeta zaczerpnął. Jego pomysłem jest złączenie tych dwóch obcych sobie postaci w parę miłosną. Ona pragnęłaby już być w Iljonie, poznać Parysa, Hektora, Achillesa... on, ujęty czarem wieczoru i miłości, chce powtórzyć pierwszą, wczorajszą noc upojenia. Znaczące jest powiedzenie Pentesilei: ‚Spieszmy co prędzej, gdy napoję konie', bo według przepowiedni od tych białych koni zależał los Troi: jeśli zjedzą obrok trojański lub napiją się wody z Ksantosu, to miasto nigdy nie będzie zdobyte. — Ale żądza miłosna nie pozwala Rezosowi myśleć o spełnieniu tego warunku. Słowa Rezosa o złocistym wozie i białych koniach opierają się na Il. 10, 436 nn.

Inaczej niż na Rezosa działa czar owej nocy na Menelaosa (sc. 3). Zdaje mu się, że gwiazdy dla niego zgasły, że jakaś postać idzie ku niemu przez odmęty. Wreszcie stawia diagnozę: ‚jestem dotknięty chorobą tęsknoty' — tęsknoty nie za ojczyzną lub Heleną, lecz za — Śmiercią, jak wynika z dalszych jego słów, że dusza jego biegnie za tajemnemi mrokami ku gwiazdom ‚i tęskni, ku czemu stworzona'. Oręż odłoży dopiero wtedy, gdy wyginą wszyscy jego podwładni. ‚O nie daj Boże powrócić nikomu!', to jego najgorętsze życzenie. Umotywowanie jego po części tylko zrozumiałe: gdy ‚łup wydzierców ich nęci', to słowa powtórzone za Achillesem. I trafnie zauważono[1]), że duch Achillesa promieniował dookoła: w Menelaosie budzą się pod jego wpływem tęsknoty i myśli prawe... Ten wpływ widoczniejszy jeszcze będzie w scenie Ajasa. Tu, przy Menelaosie, trudno zrozumieć słowa: ‚Niech giną, zginą przeklęci, — gdy żagiew kłótni

[1]) W. Feldman, O twórczości S. Wyspiańskiego i Stef. Żeromskiego, Kraków 1905, str. 64 nn.



THETIS Z FAL WYNURZA SIĘ KU SYNOWI.

wnieśli w pokój domu', bo związek każe je odnosić do Greków, których trupom życzy — sławy, a tymczasem niełatwo się zdecydować na zdanie, że Menelaos przeklina tych, co mu kazali szukać pomsty za Helenę... A przecież zakończenie: ,pozwól (Zeusie) wrócić z niczem' wskazuje, że on bynajmniej nie pragnie odzyskania Heleny. W tym samym duchu przemawia do brata, donoszącego mu o planie Odysseusza. W jego oczach plan będzie dopiero wtedy całkiem udany, ,gdy wąż, co splotem swym sidła ofiary — sam zasłużonej doczeka się kary'. Na zapytanie, czy tą myślą obejmuje i Agamemnona, daje odpowiedź niby dwuznaczną, a przecież potakującą: Odysseusz (a także Agamemnon) to człowiek czynu: Menelaos tylko sądzi i czeka znaku, zjawiska. A gdy się modli do Zeusa, by ocalił pobożnych zwycięzców, którzy śpiewem i pieśnią (nie czynem) opanują ziemię, i wsławił tych, co padną, a tamtych strącił w noc ciemną, to do drugiej kategorji zalicza w myśl wszystkich ,ludzi czynu', idących w dumie przeciw Zeusowi. Jakby dla poświęcenia ich Śmierci, każe ofiarnikom wzywać cienie umarłych.

Scena dziewiąta łączy tę chwilę Iljady, kiedy wysłańcy Agamemnona przychodzą zabrać brankę Achillesa, (Il. 1, 326) z ową, która poprzedza mowy posłów, wyprawionych dla przebłagania gniewu Pelidy (Il. 9, 185 nn). Wtedy Achilles grał ,ku serca pociesze' na lutni i śpiewał o sławie mężów. W tę treść Homerową wplecione są reminiscencje z ,Troilusa i Kressydy'. Gdy Hipodamja (nazwisko Bryzeidy, wzięte z jakiejś uwagi do Il. 1, 84 lub z Diktysa) odgraża się najpierw, że zabije Agamemnona, a potem pyta się, ,czy on ładny', wreszcie przy ponowieniu groźby — rzuca nóż na ziemię i bez niego odchodzi, to postępuje, jak Szekspirowska Kresyda, która po przysięgach miłosnych, składanych Troilusowi, zaraz po przybyciu do obozu greckiego całuje się ze wszystkimi bohaterami (IV sc. 5), a potem nowemu panu, Diomedesowi, oddaje nawet szarfę kochanka. Troilus, przekonawszy się o tem wiarołomstwie, szaleje z bolu i szuka

śmierci; Achilles ze śmiechem zwraca swej kochance uwagę, że zapomniała noża. Niedarmo uznał zarzut Agamemnona (ze sc. 1), że w ‚miłosnym bezwstydzie' gnuśnieje. Teraz to samo powtarza Hipodamji: ‚Pójdziesz precz, coś więziła mię czarów urokiem' i sam ją każe odprowadzić służebnym, nim przyszli po nią wysłannicy Agamemnona. Szekspirowski charakter (np. Troilus i Kres. II 1) ma też scena z Tersytesem, jakkolwiek treść jego propozycji pochodzi z Iljady. Tu (Il. 2, 212) Tersytes najwrzaskliwiej gardłuje za odpłynięciem do Grecji. Ponieważ ten sam zamiar objawił Achilles w scenie pierwszej, Tersytes ofiarowuje mu się z pośrednictwem — do Hektora. Za taką propozycję otrzymuje kopnięcie i ucieka. Nadchodzący Odyss powtarza swą rolę posła z Iljady (9, 225 nn), ale przemawia do Achillesa tak, jak Szekspirowski Tersytes do Ajasa (Troilus i Kres. II 1 pocz.). Powołuje się on znowu na wydobycie Achillesa z pośród dziewcząt i na ciągłe prowadzenie go. Odtąd nie będzie się trudził nim i jego myślami. Te go zgubią. — Achilles, mimo, iż poznaje zawsze fałsz Odyssa, uważa go za potrzebnego do kształtowania duszy — oczywiście przez kontrast. Bo jest przekonany, że rozum Odyssa i jego czyny przyniosą mu ostatecznie tylko wzgardę u bogów i ludzi. — Po jego odejściu próbuje Achilles (jak w Iljadzie 9, 212) rozerwać się grą na lutni (nazwana ona jest ‚orfejką', dla zaznaczenia jej kształtów takich, jakie miewa lira Orfeusza na licznych wazach dolno-italskich, tak zwanych nagrobnych), ale dźwięk strun go drażni. Więc zabawia się rozmową z Patroklem, mówi mu o swej przyjaźni i ufności, a ujęty szczerym wybuchem wdzięczności przyjaciela, ostrzega go, by się nie dał uwieść Atrydom, którzy chcieliby go pozbawić jedynego przyjaciela lub użyć go za szpiega. Na zakończenie wyjawia swe ostatnie poznanie, uświadomione przez spotkanie się z Odyssem, że w wojnie szlachetnymi są — bezczynni.

To potępienie czynu wypowiedział już przedtem Menelaos, który doszedł do tego pod wpływem słów Achil-

lesa, wypowiedzianych na zgromadzeniu. Z takiego wpływu Achillesa na otoczenie zdaje sobie sprawę przedewszystkiem mądry Odysseusz. To też przyszedłszy do Diomedesa (sc. 5) wprost mu oświadcza: ‚Przyszedłem pewny, że myślisz i czuwasz, — że ci spodobał się Achilles w gniewie — i że twój umysł, co myśleć ma — nie wie‘. Sama sytuacja odtwarza chwilę z początku dziesiątej księgi Iljady, kiedy po odmowie Achillesa Agamemnon i Menelaos nie mogą usnąć, budzą Nestora, Odysseusza, Diomedesa i Ajasa, poczem Diomedes oświadcza się z zamiarem pójścia na zwiady do obozu trojańskiego, a za towarzysza nocnej wyprawy wybiera Odyssa. Wyprawa ta doprowadziła do zabicia śpiącego Rezosa i jego towarzyszów. Ten sukces był dziełem przypadku, bo dopiero w drodze dowiedzieli się Grecy o przybyciu Rezosa i jego obozie. Z tej treści skombinował Wyspiański początek planu Odyssa, zapowiedzianego na końcu sceny pierwszej i stosownie do tego założenia — Odyssa, nie Diomedesa uczynił inicjatorem nocnej wyprawy. Odysseusz zabiera się do Diomedesa tak, jak Szekspirowski Ulisses do Ajasa (Troilus II sc. 3): budząc w nim współzawodnictwo z Achillesem. Mówi mu więc: ‚Ty... jesteś bystrzejszy o wiele — ponad Pelidę i wiele piękniejszy — w ruchach i barwie, żeś smagły na ciele... że biec tak umiesz, jak ani Pelida nie biegnie‘. Te grube, Szekspirowskie pochlebstwa czynią Diomedesa sposobnym przynajmniej do wysłuchania ogólnych zarysów planu Odyssa. Ale udziału w nim wziąć nie chce, bo ‚morze wre w nim krzywdą jego duszy‘, bo jego ‚duch się budzi‘. Odysseusz przypomina mu jednak, że ‚Bogom dane jest zabijać ludzi‘, a z ludzi ten, ‚kto w sobie żal i litość skruszy‘, będzie przez nich uznany za Boga.

I wbrew przekonaniu, ale stosownie do tradycji Iljady poszedł Diomedes z Odyssem na nocną wyprawę, pozabijał towarzyszów Rezosa, a Pentesileę wrzucił do wody. Wyspiański ukazuje go w dodatkowej scenie trzynastej śpiącego po krwawym czynie. Do jego namiotu przybywa

na nocleg Tersytes, przemawia jak Szekspirowski pokraka do Ajasa (Troilus II sc. 2 pocz.), zjada mu słoninę, popija winem i kładzie się spać. Diomedesa dręczy we śnie Zmora (Homerycki Ὄνειρος, znany nam już z ‚Laodamji'), ukazuje mu rzekę krwi, zepchnięcie kogoś do wody... Ockniony Diomedes uspokaja się Homerycką filozofją Odyssa: ‚Moc się Boża przez moje objawiła czyny; — tyleż co mojej, boskiej w nich jest winy'. Trupy nie wstaną, więc się niema czego trwożyć: ‚Niech mnie ogląda dzień rzezańcem Boga'. Możnaby tu ‚rzezaniec' brać w znaczeniu ‚rzezaka' (jak u nas Żydzi nazywają rytualnego rzeźnika), ale można też zostawić mu popularne znaczenie kastrata, a w takim razie objaśnienia trzeba szukać nieco dalej. U św. Mateusza XIX 12 mówi Chrystus: „Sunt enim eunuchi, qui de matris utero sic nati sunt: et sunt eunuchi, qui facti sunt ab hominibus: et sunt eunuchi, qui se ipsos castraverunt propter regnum caelorum'. Zdanie to zamyka poprzedzający wywód o małżeństwie, a przez Ojców Kościoła (np. św. Grzegorza z Naz. or. 37, c. 21) brane jest w znaczeniu alegorycznem o samorzutnem tłumieniu w sobie namiętności i pożądliwości dla zdobycia nieba. Kto w sobie stłumił owe namiętności dla osiągnięcia nieba, ten jest rzezańcem Boga. Wyspiański myśli o obcięciu owych lotów Achillejskich, do których Diomedes zrywał się w scenie piątej, o obcięciu celem zrównania się z bogami — Homeryckimi. W tem ironicznem znaczeniu jest Diomedes — rzezańcem Boga, bóstwa Homerowego. Samo wkładanie w usta bohatera Homeryckiego aluzji do miejsc Pisma św. jest oczywiście większym anachronizmem, niż Szekspirowskie powoływanie się Hektora na filozofję moralną — Arystotelesa (Troilus II sc. 2 koniec).

Diomedes więc pod wpływem Odyssa otrząsł się ostatecznie z pod wpływu Achillesowego. Uległ mu natomiast Ajas — na swoje nieszczęście. Pomysłu do tej metamorfozy Ajasa (jak przedtem Menelaosa i Diomedesa) dostarczył Wyspiańskiemu znowu Szekspir. W ‚Troilusie'

bowiem (I sc. 3 środ.) opowiada Nestor, że przykład Achillesa i Patroklosa, frondujących przeciw Atrydom, zaraził wielu: Ajas stał się samowolny, nosi głowę tak wysoko i dumnie, jak szerokoplecy Achilles; jak ten, trzyma się w namiocie, urządza bankiety stronników, szydzi z prowadzenia wojny... Wyspiański przeniósł to naśladowanie Achillesa w sferę duchową, etyczną, a ponieważ choćby tylko z Sofoklesowego Ajasa wiedział o późniejszem szaleństwie tego bohatera, objawiającem się na tle nienawiści do Atrydów, początki tego szaleństwa odniósł do wpływu Achillesa: ‚Pokoju mi nie daje Achilles', to pierwsze słowa Ajasa (sc. 6). Takie wrażenie wywarły na nim słowa Achillesa, wypowiedziane na zgromadzeniu: ‚każde było, jakby wzięte — z tych głębin, kędy duch mój zaszedł senny — i skąd chce powstać kiedyś w szał promienny'. Pod ich wpływem czuje, że dotychczasowa żądza czynu go nie zadowala, że jego przewagi wojenne, to zbrodnie. Wspomina o pochlebstwach łotrów, którzy z niego drwili — w dramacie Szekspira (Troilus, II 3 fin.). Zabił tylu, a duch jego się nie skrzepił. Dopiero spojrzenie półboga Achillesa, utkwione w Atrydzie, dało mu odczuć, że i on jest takim półbogiem. Nie wie tylko, jak się zachować w tym nowym charakterze, jak sprostać Achillesowi, jak go przerość, zwalić. Achilles miał za przewodniczkę boginię, Palladę[1]), (która weń wlała — łagodność), on został sam z — nocą, a ta Noc (Homerowa Νὺξ ἐρεβεννή, niby Erebowska) szepce mu, że ‚mścicielem będzie krzywd, które się staną', krzywd jemu samemu zadanych (przez przyznanie zbroi Achillesa nie jemu, lecz Odysseuszowi). Już podczas pierwszego monologu usłyszał po raz pierwszy jakiś śpiew i granie. Nie Apollinowa to muzyka kojąca, oczyszczająca z namiętności, ale muzyka wroga Apollinowego, Sylena Marsjasza, fletnisty, muzyka frygijska, przynosząca podniecenie, szał. Na pod-

[1]) Wspomnienie Il. 1, 200 nn, zwłaszcza: ‚stał patrząc ciągle w oczy miesięczne zjawienia' (Słowacki).

stawie takiej asocjacji wprowadza Wyspiański przed Ajasa — Marsjasza, który odrazu mu wyjawia, że jest szaleństwem rażony, ale przez to bardzo szczęśliwy, bo ci, co nim gardzą, nie pamiętają teraz o nim i nie żądają od niego niczego, więc się może spokojnie zajmować swojem szaleństwem. Ajas go usłyszał dopiero dziś, choć codzień grywał koło jego namiotu, bo dopiero teraz ma uszy otwarte, dopiero teraz może usłyszeć muzykę Nocy, tłumioną w dzień żarem Słońca. Więcej jednak grać mu już Marsjasz nie będzie, bo jednorazowe usłyszenie tej muzyki już sprawiło swój skutek: Ajas będzie już nadal, tak jak Marsjasz, szalonym i przeklętym wrogiem Apollina. Dziwne porywy, które mu pierś rozpierają, to klątwa bogów, to ogień święty wielkich. Zbudzony mąż-rycerz będzie żył nadal w szaleństwie duszy. — Na razie zdolny jest do spostrzeżenia Nocy, wyobrażonej teraz w kształcie niewiastki, córki rybaka, krzątającej się po namiocie. Dotąd bił się, jadł i spał; teraz spostrzegł Noc, ale też utracił swoją spokojność. Spełnią się na nim słowa Odyssa, zwrócone do Achillesa (sc. 4): ‚Borykaj się z myślą sam i truj. Większa to dla takich głów zaraza, niźli ta Apollinowemi grotami przygnana. Z tej się nie dźwigniesz‘. Jakoż szaleństwo zgubiło Ajasa i jego sławę. Za udanego więc ucznia Achillesa uchodzić nie może. Przeciwnie użył go Wyspiański (jak Diomedesa) za przykład, że nie z każdego ‚bohatera‘ Homeryckiego da się wykrzesać prawdziwy rycerz, nie czynu, lecz myśli i uczucia. W cieniu bankructwa Diomedesa i Ajasa tem jaśniej błyszczy postać Achillesa.

Do ekspozycji dramatu wystarczyłaby była w zupełności scena pierwsza (Spór królów i zapowiedź intrygi Odyssa) i szósta (Odyss pozyskuje dla swego planu Diomedesa). Trzy inne obrazy (3, 4, 7) wypełnił poeta nocnem budzeniem ducha w Menelaosie, Achillesie i Ajasie, a czwarty (sc. 2) miłosnem zapamiętaniem się, a tem samem przewinieniem Rezosa. Ze sceną ósmą (w namiocie Agamemnona) rozpoczyna się akt drugi, spełnienie roz-

maitych zapowiedzi ekspozycji. Więc naprzód Tersytes, który już Achillesowi ofiarował był swe pośrednictwo z Troją, teraz oddaje się do dyspozycji Agamemnona, lecz z niczem od niego odchodzi. Dalej przyprowadzają według rozkazu króla zabraną Achillesowi brankę i to w chwili, gdy Agamemnon rozpamiętywał z dziewczętami śmierć Chryzy (choć ojcu wyznał, że ,już miał jej zadość'). Wobec przyprowadzonej (nóż jej odebrano i oddano królowi) przypomina sobie Agamemnon swoją rolę z Il. 9, 115 nn (chęć zadośćuczynienia Achillesowi, byleby się przestał gniewać) i w jej myśl zapowiada, że do branki się nie zbliży, zajmie ją przy krosnach, a gdy Pelida zwycięży, to mu ją odeszle. Dlatego tylko bowiem ją zabrał, by w Achillu obudzić uśpionego przez nią bohatera. Taka bierna rola widocznie nie bardzo się podoba brance, która teraz zapewnia o bezskuteczności jego możliwych (a raczej niemożliwych) tentacyj i zapewnia o swej wierności dla Achillesa.

Wreszcie przychodzi ofiarnik i najpierw przemawia jak Kalchas z Il. 1, 78[1]), a Agamemnon odpowiada mu równie nieprzyjaźnie, jak Kalchasowi (Il. 1, 106 nn). Tylko treść poselstwa ofiarnika jest znowu inna: oto wróżby, zasięgnięte o zachodzie słońca, orzekły, że rano Agamemnon już nie będzie władał nad narodem. O takiej detronizacji czy dymisji naczelnego wodza nic nie wie Homer, a i u Wyspiańskiego niema o tem w dalszym ciągu mowy. Skądże więc pochodzi ten obcy, irracjonalny pomysł? Znowu z Diktysa. Ten w księdze drugiej (r. 15) opowiada, że większa część Greków pod Troją życzyła sobie rządów Palamedesa i głośno mówiła o oddaniu mu naczelnego dowództwa; Agamemnon zapobiegł temu, usuwając Palamedesa ze świata. Drugi raz po sporze królów i nieszczęśliwej bitwie Grecy postanawiają między sobą ogłosić królem wszystkich Achillesa, którego troskliwość przy wszystkich niepowodzeniach greckich wydawała im

[1]) ,Sądzę bowiem, że gniewać się będzie ów mąż' i t. d.

się nadzwyczajną [1]). Zagrożony utratą władzy Agamemnon zgodził się na oddanie córki Chryzesowi... Wspomnieniem tego opowiadania Diktysa objaśnia się wróżba Ofiarnika, nie wyzyskana w dalszym ciągu. Jest to więc motyw przeżytkowy. Ważna dla dalszej akcji jest tylko druga część wróżby, że ‚jutro największy dzień sławy Hektora'. Ofiarnik, tak samo jak Agamemnon, nie wierzy ‚w guseł czar i moce', ale tym razem miał przy ofierze poczucie, ‚że siła tajna na niego działa, że się coś dzieje, czego nie rozumie'. Ponieważ o tej wróżbie wie już i lud, Agamemnon każe zapowiedzieć, że na własny koszt złoży hekatombę, ugości ludy, a wszystkich rycerzy zatrzyma przez cały dzień w namiotach: ‚Niech sobie Hektor swej sławy szuka na pustkowiu!' Tylko do Achillesa nie posyła rozkazów, bo ten, zdaniem jego, ‚dawno zasnął w laurów pustej chwale'.

Pomysł ‚dnia Hektorowego' pochodzi z Iljady. Tam Zeus przyrzekł Tetydzie, że dla pomszczenia krzywdy, wyrządzonej Achillesowi, da przewagę Trojanom. Jawne skutki tego przyrzeczenia widać najpierw w księdze ósmej gdzie (w. 69 nn) Zeus waży na złocistej wadze losy czy szanse Trojan i Achajów i przytem „dzień zguby Achajów zapada". Górą jest teraz Hektor, a Trojanie poważają się na nocowanie w otwartem polu. Agamemnon na początku księgi dziewiątej zupełnie na serjo myśli o zaniechaniu oblężenia i powrocie do Grecji. Drugi dzień Hektora zaczyna się w pieśni jedenastej: Trojanie wpadają aż do obozu greckiego i zapalają okręty. W pieśni piętnastej Trojanie pędzą ku statkom ‚Diosa wykonywając zamiary, który obudza w nich ogromną siłę, a trawi duszę Argejów, odbiera im sławę, a tamtych zachęca, — w duszy albowiem Hektora zamierza sławą obdarzyć'... Zabicie Patroklosa w pieśni szesnastej jest szczytem po-

[1]) Diktys, 2, 22 fin: Graeci statuunt inter se Achillem, cuius in adversis Graecorum casibus sollicitudo praecipua videbatur, regem omnium confirmare.



JUTRZENKA, PHOSPHOROS, HESPEROS.

wodzenia Hektorowego. Tak też pojmuje ten dzień Hektora Wyspiański.

Po trzech różnorodnych występach sceny siódmej mamy na dodatek scenę — haremową. Wyspiański przy studjach archeologicznych nad Iljadą poznał orjentalny charakter kultury mykeńskiej i pisał nawet o orjentalnym zbytku na dworze Agamemnona. Stosownie do tego dziewczęta Agamemnona wiedzą, że której rzuci chustę, z tą będzie spał. On, nie patrząc na ustawione rzędem, rzuca chustkę pierwszej z brzegu, a ta idzie za nim. Pozostałe ma ‚dozorca dziewcząt' policzyć i zająć w namiocie. Nim to liczenie się odbyło, jedna z dziewcząt, okryta chustką Hipodamji, wymknęła się z namiotu, by na prośbę branki Achillesa donieść bohaterowi o rozkazie Agamemnona (by jutro nikt nie wychodził do walki, bo to dzień Hektora). Wreszcie spełnia się część planu Odyssa: do namiotu Agamemnona przybywa Rezos, jakby w obłędzie, odarty z szat. Agamemnon wita go gościnnie, ściska, całuje, obleka, poi; zdejmuje mu na klęczkach sandały i daje znak milczenia czy dyskrecji.

Pierwszem też jego słowem jest: ‚tajemnica', poprostu dlatego, że nie wie, z kim ma do czynienia i o czem z nim mówić, by się nie zdradzić. Czeka więc, aż mu sam Rezos wszystko wyjawi i potakuje wszystkiemu. Na odchodnem przysyła mu Hipodamję i życzy dobrego snu. To zachowanie się Agamemnona jest ze strony etykietalnej zupełnie Homeryczne: wszak u Homera gospodarz wita każdego przybysza (ξεῖνος), każe mu umyć nogi (dokonywają tego niewolnice, nawet córki), sadza go do biesiady a dopiero potem pyta go o imię i cel przybycia. Taka etykieta obowiązywała na całym Wschodzie, przedewszystkiem u Żydów, jak widać z I Mos. 18, 3. 4. 5; 19, 2. 3 i t. d. Wyspiański, jak to widać choćby tylko z historji Jakóba w ‚Akropolis', rozczytywał się przynajmniej w Genezie i nie mógł nie zauważyć identyczności gościnności żydowskiej i greckiej, a więc orjentalnego charakteru drugiej. Wobec tego łatwo mu przyszło przypisać Agamem-

nowi orjentalny zwyczaj zostawiania gościowi niewolnicy. — Hipodamja, bawiąc gościa rozmową, wyjawia przed nim swą nienawiść do Atrydów, na co Rezos opowiada jej o swym losie i wypytuje się, czy Achilles jest niechętny Atrydom. Widocznie więcej liczy na jego pomoc, niż na przyrzeczenie Agamemnona, że ten wykryje i ukarze sprawców zbrodni. Hipodamja przechwala się jeszcze, że Achilles nie puszczał jej z rąk do rąk, że obiecał pojąć ją po powrocie do Grecji za żonę... Zapadnięcie zasłony przerywa dalszą rozmowę.

W scenie ósmej widzimy Tersytesa i Odyssa (w przebraniu Rezosa) w domostwie Priama. Tersytes przyszedł w charakterze kramarza, handlującego amuletami: zachwala więc maść na nieśmiertelność, warkocze z włosów kochanek Atrydów, działające jak lubczyk, naszyjniki z potworków morskich, suszonych na słońcu, które o tyle dni mają wzdłużać życie, ile łebków liczy taki naszyjnik. Nieraz już takie rzeczy sprzedawał Trojanom, zna go dobrze Hekuba. Strażnikom bram ‚dziewki przywiódł', więc go przepuścili. Przyszedł właściwie poto, by wyłudzić od Priama nieco grosza za faktyczne (Il. 2) nakłanianie Greków do odjazdu. Zamiar to jego i — Achillesa: ‚Odpłyniemy, lecz trzeba nam złota na drogę: Idź, rzekł (Achilles) i przynieś złoto, gdy ja pójść nie mogę'. Przytem on, łysek (według Homera), przez Wyspiańskiego ubrany w egipską czy mykeńską perukę, opowiada, jak krótkowłosi Grecy śmieją się z długowłosych Trojan, że ‚pudło ze łba robią', jak głoszą, że ‚najwięcej wart jest Hektor, choć najwyżej Parys głowę nosi'. Trafnie takiemu starożytnemu opowiadaczowi, aretalogos — wkłada Wyspiański w usta aluzję do Ezopowej bajki o żuku i orle[1]): ‚Czę-

[1]) Fab. Aes. 7 Halm: Zając, ścigany przez orła, prosił o interwencję żuka, ale orzeł odtrącił pośrednika a zająca pożarł. Na to żuk wzleciał za orłem do jego gniazda i poprzegryzał mu złożone tam jajka. Orzeł założył gniazdo na miejscu wyższem, bardziej niedostępnem. Ale i tu znalazł mściwy żuk jego jajka. Wtedy orzeł zniósł je na łonie Jowisza

sto, robaczek mały przypełźnie do góry, a orzeł zwichnie skrzydła i spadnie z pod chmury'. — Ta Szekspirowska scena z błaznem Tersytesem niema żadnego znaczenia dla rozwoju czy przebiegu akcji. Wprowadził ją Wyspiański jedynie dlatego, by rzucić światło na Odyssa. To też Tersytes odrazu stawia się na równi z Odyssem: ,Nie dziwcie się, że mądrość w słowiech zawrzeć umiem. — Odys mawia, że jeden ja jego rozumiem. — A Odyss jest myśliciel głęboki i rzadki; — kogo zechce do swojej tego chwyci klatki. — Więc Odyssa się strzeżcie, choćby szedł z podarkiem[1]), — mieczby jego niedługo zawisł wam nad karkiem'. Jeden szalbierz ostrzega przed drugim, jakby się w nim bał konkurenta. I w tem właśnie, że Odyss musi uznać w Tersytesie swego konkurenta, leży napiętnowanie jego marności, a zarazem powód, dla którego Wyspiański wprowadził tę scenę.

Odyss odrazu chciałby go uczynić nieszkodliwym. Radzi więc Trojanom, by tego ,złodzieja' przytrzymać jako dezertera i używać do dalszych zleceń, jako szpiega. Tersytes, teraz dopiero poznawszy Odyssa po głosie, odpowiada ironicznie, że nie wie, czyby mógł sprostać szlachetnemu zadaniu, bo do tego trzeba mieć powołanie (jak Odysseusz). Ma przytem na myśli nietylko obecną rolę Odysseusza, ale i dawniejsze jego przedsięwzięcia szpiegowskie, opowiedziane przez Helenę w Odyssei (4, 240 nn): Odysseusz sam się wybiczował, by widać było potem znaki, okrył się łachmanami i jako żebrak przybył do Troi, gdzie go nikt nie poznał prócz Heleny. Ale i przed nią umiał się wymawiać, póki mu nie zaprzysięgła, że go nie zdradzi. Wtedy dopiero dał się poznać i wyjawił swój

---

i prosił go o strzeżenie zakładu potomstwa. Żuk wyleciał i na Olimp, utoczył kulkę z kału i puścił ją na łono ojca bogów. Jowisz, chcąc ją strącić, powstał, potrząsł płaszczem i jajka znowu się rozbiły. Tak żuk ukarał orła.

[1]) Parafraza Laokoonowego ostrzeżenia: Timeo Danaos et dona ferentis (Verg. Aen. 2, 49).

plan, wnet wykonany[1]): przyszedł zasięgnąć języka i wybić jak najwięcej Trojan. — Teraz jednakowoż cel szpiegowskiego przybycia Odyssa był inny: przybył, by, jak zobaczymy, dostać w swą moc Palladjon trojańskie, jak o tem opowiada Diktys (5, 8). To opowiadanie Diktysa, połączone z Homerową wyprawą na Rezosa jest zrębem intrygi Odyssa. — Na razie wykonanie tej intrygi wydaje się zagrożonem, bo Tersytes szepce mu: ‚Ja wiem kto jesteś'. Na pogróżki Odyssa odpowiada zapewnieniem, że go nie zdradzi, bo dorósł do dzieła, wymyślonego właściwie przez niego. Odysseusz znów grozi wydaleniem go i powieszeniem, on odpowiada zuchwale, że rola ich równa i los będzie równy, a wreszcie wypowiada sąd (poety): ‚Jednakowo podli przejdziemy w potomność'.

W chwili, gdy pojawienie się Odysseusza zapowiada ostateczny upadek Troi, wybiega na scenę Kasandra i obwieszcza swe prorocze wizje: płonie Iljon, ojca jej zabijają, starzy się duszą w dymie. Nagle pyta się o Hektora, wlecze się ku niemu na kolanach, przemawia jak do trupa i ostrzega przed synem wodnicy, — przed którym Hektor ucieka. Możliwem jest[2]), że słowa ‚ten cię ujmie szpony — ostrymi' zawierają reminiscencję z Kochanowskiego ‚Odprawy posłów', gdzie Kasandra, widząc Neoptolemosa, jako lwa, pędzącego za Priamem, woła: ‚Które (lwa szczenię) cię paznoktami przejmie ostrymi'. Prawdopodobnem jest także, że wizja dotycząca Hektora, wprowadzona zapytaniem: ‚Gdzie Hektor?', zostaje pod wpływem sceny Szekspira (Troilus V, sc. 3), u którego Kasandra pyta się najpierw ‚Gdzie mój

[1]) O tej samej przygodzie przypomina Odyssowi Hekabe (w Eurypidesowej tragedji jej imienia, w. 327 nn.), która od Heleny dowiedziała się o jego tajemnicy, ale go nie zdradziła. Kto wie, czy nie dlatego i Wyspiańskiego Hekuba (z przeniesieniem motywu) proteguje Tersytesa.

[2]) Jak to twierdzi K. Wróblewski: Wyspiańskiego Achilleis, Lwów 1909, str. 81.

brat Hektor?', potem go odwodzi od walki, a wreszcie widzi go już zabitym, słyszy, jak wszystko woła: ,Ach, Hektor, Hektor poległ, Hektorze, Hektorze!' Ale nam nie chodzi o wyrazy, tylko o motywy. Otóż następujący motyw znęcania się Hektora nad Kasandrą polega o tyle na tradycji starożytnej, że Lykofron (w ,Aleksandrze' i inni, których doniesienia w Roschera Mythologisches Lexicon) opowiadali o zamknięciu wróżki w wieży, o złem traktowaniu jej. Wyspiańskiego Hektor, słysząc wróżbę: ,Hektor ucieka', chwyta za nóż przeciw wróżce, a gdy Parys bierze ją w obronę i powtarza: ,Hektor się boi, Hektor przed hańbą drży', rzuca się na niego z nożem i tylko dzięki interwencji Priama i służby nie zabija go. Szczegół, że bracia idą na noże jest tylko zaostrzeniem ich nieprzyjacielskiego stosunku z trzeciej księgi Iljady, gdzie Hektor lży Parysa jako kobieciarza, uwodziciela, tchórza i wyraża przekonanie, że gdyby Trojanie byli rezolutniejsi, już dawno byliby go ukamienowali. Zupełną innowacją Wyspiańskiego jest motyw, że Hektor zazdrości Parysowi — królowania. A Parys wzniósł się tak wysoko dzięki temu, że jest kochankiem Afrodyty: ,Codzień miłosny dar Bogini bierze... i za tę miłość moją i kochanie — o dzień to moje wzdłuża królowanie'. Dopóki bogini zstępuje ku niemu, Troja stoi; bez tego nicby jej nie pomogły bronie i miecze. Wobec takiej łaski bogini nie czuje się on zwykłym śmiertelnikiem, nie uznaje w Priamie swego ojca, ale głosi, że z tych jest, ,których strzeże tajemnica — i władztwo ich nad światem'. Tajemnicę jego pochodzenia opiera Wyspiański na starożytnej tradycji, że jako nowo-rodka kazał go Priam „wysadzić" na Idzie, gdzie go karmiła niedźwiedzica. Analogja jego losu z losem np. Romulusa i Remusa, którzy byli synami boga Marsa, pozwoliła Wyspiańskiemu wbrew tradycji i jemu przypisać pochodzenie od jakiegoś boga. Skoro zaś jednego z krewnych Priama, Anchizesa, Afrodyta wybrała za kochanka, skoro wspólnego syna Eneasza uratowała z Troi i przeznaczyła

na protoplastę królów odrodzonej Troi, Rzymu, to czemużby nie wolno było Wyspiańskiemu przenieść tych rysów na Parysa? Wprawdzie Parys miał przy sobie Helenę, ale czyż w Roscherze nie czytał poeta, że na Wschodzie identyfikowano Helenę z Astartą, jako że obie urodziły się z jaja, obie pozostawały w związku z księżycem? Roscher przytacza i drugą tradycję, według której Helena była identyczna z Izydą. Echo tej wersji zachowało się u Wyspiańskiego w szczególe ‚Akropolis': tam zwierciadło Heleny ozdobione jest wyobrażeniem Izys. Tą też reminiscencją objaśnia się trojański ołtarz Izydy w widzeniu Kasandry (Achilleis sc. 8).

Skonstruowawszy ze starożytnego materjału kochanka Afrodyty, Parysa, uczynił go poeta wyobrazicielem swojej filozofji beztroskiego życia. Głosi on: ‚Kto raz zrozumiał, że jutro jest niczem, — że życie jeno dla tej jednej chwili, — ten Boga śmiałem powita obliczem; — bo owe same nieśmiertelne Bogi, — ilekroć wzięli na się ludzkie ciało, — żywot swój ziemski tak, jak ja przeżyli, — wiedząc, że wrócą w olimpijskie progi, — że śmierć największą otoczy je chwałą'. Dlatego śmierć nie jest dla niego groźbą, lecz ‚dziwem', dlatego lubi ‚skrzeczenia' Kasandry, bo każdy jego czyn przeczy jej wróżbom, bo wreszcie wie, że ‚żywoty ludzkie są igraszki boże'.

W Iljadzie występuje jako nieprzyjaciel Trojan (z wyjątkiem Eneasza) władca morza, Pozejdon. Nieprzyjaźń ta objaśniona jest w ten sposób (Il. 21, 442 nn), że Pozejdon, zmuszony wraz z Apollinem budować mury trojańskie dla króla Laomedonta, umówił się z nim o pewną zapłatę, której mu król nie wypłacił. W podręczniku mitologji czytał Wyspiański, że ów bóg odbierał także cześć jako stwórca konia, odtąd poświęconego sobie zwierzęcia. *Ποσειδῶν ἵππιος* odbierał nieraz cześć razem z Ateną *Ἱππία*. Z tą Ateną łączy się znany choćby tylko z Eneidy (ks. 2) drewniany koń, którego Grecy zbudowali za radą Ateny, a ukrywszy w nim wybór żołnierzy pod dowództwem Odysseusza, zo-

stawili go na brzegu, a sami zwinęli obóz i odpłynęli — za Tenedos. Pozostawiony przez nich Synon, krewny Odysseusza, wziął na siebie rolę Odyssa z 4 księgi Odyssei, udał ofiarę prześladowań Odyssa, szukającą schronienia u Trojan, znalazł u nich przyjęcie, a w dowód wdzięczności zdradził tajemnicę owego konia. Jest to, mówił, dar wotywny dla przebłagania Ateny, rozgniewanej o porwanie Palladjum przez Odyssa. Gdyby go Trojanie znieważyli, uszkodzili, przyniesie im zgubę; gdyby go jednak zabrali do miasta, to zapewniliby sobie zwycięstwo. Mimo ostrzeżenia ze strony Laokoona (który według Cyklików był kapłanem Apollina, a potem przeszedł w służbę Pozejdona, za co go pierwszy pan na synach ukarał), a pod wrażeniem strasznej śmierci tego kapłana, poniesionej wraz z synami przy ofierze, składanej nad morzem Pozejdonowi, Trojanie burzą część murów, wciągają konia na zamek i popadają w nocy w moc Greków. Dla tych koń był tylko środkiem do przebycia murów, był niejako machiną wojenną. Samo posiadanie miasta zapewniało im Palladjum (staroświecki posążek Pallady, gwarantujący bezpieczeństwo miasta), o którego zabraniu z Troi opowiada Diktys (5, r. 5 nn), co następuje: Ulisses i Diomedes, prowadząc ponowne rokowania o wydanie Heleny i okupu, bawili w gościnie u zwolennika układów, Antenora. Od niego dowiedzieli się o starej wyroczni, że państwo zginie, jeśli Palladjum, przechowywane w świątyni Minerwy, będzie wyniesione za mury. Rokowania się rozbiły, zjawiska przy ofiarach Apollinowych zapowiadały Trojanom nieszczęście. Wtedy Antenor zdecydował się na przyśpieszenie końca: w nocy udał się do świątyni Minerwy, i częścią prośbą, częścią groźbą skłonił kapłankę Teano do wydania mu Palladjum, które potajemnie odesłał Odysseuszowi. Teraz Grecy pewni już są zwycięstwa. Dla przebłagania Ateny za wyrządzoną jej przez porwanie Palladjum zniewagę, budują za radą Helenusa drewnianego konia. Dalszy przebieg wypadków znany jest z Wergilego.

Z całego tego przedstawienia widać, że głównym celem pobytu Odyssa w Troi musiało być porwanie Palladjum. Tymczasem Wyspiański na pierwszy plan wysuwa historję konia, którego, trafną wiedziony intuicją, łączy z kultem Pozejdona. Z chwilą takiego przestawienia wypadków powinien był jego Odysseusz odegrać rolę Wergiljuszowego Synona i suggerować Priamowi jakieś przedsięwzięcie z owym koniem. Inaczej cała intryga z Rezosem i kostjumowa wycieczka Odyssa do Troi są bezcelowe. Ale Wyspiański w tem miejscu naśladuje Homera w sławnem zaśnięciu (quandoque bonus dormitat Homerus). Nie wkłada bowiem w ręce Odysseusza dalszego wątku intrygi, lecz samemu Priamowi każe niespodziewanie wyrazić przypuszczenie: ‚Te się nieszczęścia darzą tego lata, — że nie jest Bóg wody poczczony'. Aby przecież jakoś związać historję konia z Odyssem, zwraca się Priam do Rezosa (Odyssa) i prosi go o radę: Czy można uzyskać od Greków rozejm dla opłukania w morskiej kąpieli rumaka Pozejdonowego i czy Grecy rozejmu zdradliwie nie złamią? Spodziewalibyśmy się, że Rezos podsunie mu jakąś gwarancję ze strony Greków. Tymczasem on ofiarowuje się z przyjęciem na siebie gwarancji lojalności ze strony Trojan: pójdzie do obozu Greków i odda im się w zakład na czas rozejmu, potrzebnego Trojanom do odbycia obrzędów; nie wątpi, że pod tym warunkiem Grecy na rozejm przystaną. — Rozejm dwa razy zawiera Priam z Grekami w Iljadzie. Raz w formie sakralnej (Il. 3, 260 nn), bo chodzi o rozstrzygnięcie całej wojny przez pojedynek Parysa z Menelaosem, drugi raz (7, 375 nn) bez wielu ceremonij — dla obustronnego pogrzebania poległych. Daleko częstsze są takie rozejmy u Diktysa, by już nie mówić o Szekspirze, który pozwala na rycerskie słowo chodzić Trojanom do obozu greckiego, Grekom do Troi. Priam więc i u Wyspiańskiego byłby bez niczego uzyskał rozejm u Greków, Rezosa do tego wcale nie potrzebował. Gdy więc Rezos-Odysseusz wraca do obozu Greków, sy-



ZEUS I THETIS.

tuacja jest taka sama, jak przed wyprawą na Rezosa. Dotychczasowa jego intryga grzęźnie w piasku; nowa, mająca na celu zdobycie Palladjum, nie łączy się wcale z tamtą. To jest zasadniczy błąd w budowie akcji, łatwy do usunięcia przez jedno zdanie Odyssa-Rezosa, poddające obmycie konia Pozejdonowego. Ale tego zdania u Wyspiańskiego niema. Odchodzącemu Rezosowi daje Priam orszak i oświadcza, że uświęciwszy się zgodą z Pozejdonem, zda resztę na losy: Uczynił, co leżało w jego mocy. Może zbytnią ufność położył w potędze sił nieśmiertelnych, ale nie popełnił żadnej podłości.

I Hektor w scenie następnej (9) pokłada swą ufność w potędze bogów, mianowicie Hery, której rycerzem się ogłasza wobec żony przeciw Afrodycie[1]), patronce Parysa. Czyni to wbrew tradycji Homera, bo w Iljadzie występuje Hera jako najzaciętsza przeciwniczka Trojan, a za powód tego wrogiego usposobienia sama podaje obrazę, odniesioną w nieprzychylnym dla niej sądzie Parysa (Il. 24, 26). Wyspiański chce według zwykłej maniery skonstruować przed upadkiem Hektora jakąś jego winę i w tym celu przenosi na niego motyw Eurypidesowego Hipolita: ten, oddany wyłącznie kultowi Artemidy, nie chce nawet słyszeć o rozwiązłej Afrodycie i przez to ściąga na się jej gniew. W tym kierunku idą myśli Andromachy Wyspiańskiego, która słysząc o wrogiem usposobieniu męża do Parysa i jego Patronki, pyta go, czy nie drży przed zemstą Afrodyty? Na to on odpowiada, że chce zginąć — za żonę, której poślubieńcem uczcił Herę, i za boginię. Postanowienie śmierci zrodziło się w nim w chwili, gdy poznał, że go nic już nie wiąże ze starymi rodzicami, a tem mniej z resztą Trojan.

[1]) Objaśnienie tego motywu w Wyspiańskiego liście do F. Hoesicka (Kurjer Warszawski, grudzień 1907): ‚Miłość dla kobiety-Wenus nie jest jeszcze jedynym motorem działań męskiej duszy i są właśnie tacy wielcy, wyżsi bohaterowie, jak Hektor, do których ona niema przystępu, aby im umysł i duszę truła i z drogi prostoty i szczęścia boskiego sprowadzała‘.

Rodzice żądają od niego pokory (chyba wobec Parysa, gwarantującego swą miłością nietykalność Troi), tymczasem on nie potrafi już ustępować nikomu. Jutro chce zgadnąć tajemnicę swego żywota: albo zwycięży, albo polegnie — nimby musiał dłoń swą podnieść na zagładę Iljonu, w którym ślubował wytępić kult Afrodyty — wraz z bracią, narodem i miastem. Andromacha przypomina mu synów, ale on nie chce dla nich innego życia, prócz takiego, jakie sam uważa za zbożne. Śmierć chce nieść każdemu najeźdźcy, oszustowi, a przedewszystkiem każdemu słudze Afrodyty, poniżającemu Herę. Przed pójściem na spoczynek pochyla się nad kołyską malców i wyraża obawę o los, który ich czeka, jeśli on polegnie. Andromacha śpiewa jako kołysankę odmitologizowaną piosenkę o sądzie pasterza nad urodą trzech dziewek. Wprowadzenie takiej kołysanki Andromachy tak się nastręczało samo przez się, że nie potrzebujemy odnosić go do wpływu podobnej sceny w ‚Penthesilei' Szymonowicza.

Pendant do sceny czciciela Hery stanowi scena 10, przedstawiająca czciciela Afrodyty: Parys siedzi ‚omdlały', przypatrując się tańcowi wśród mieczy i słuchając muzyki. I taniec orgjastyczny i podobna muzyka należą w myśl intencji poety do kultu Afrodyty. Jako uosobienie myśli Parysa staje przed nim Erynnis, mścicielka pogwałconych związków rodzinnych i przypomina mu krzywdy, doznane od (tytularnego) ojca i brata. On nie poczuwa się do owego pokrewieństwa, więc też nie wtóruje wyrokowi Erynji, że tamci zginą. Dobrze, niech sobie zginą, do niego zejdzie Pani jaśniejąca. Erynnis poprawia go, że zejdą trzy niewieście[1]) i wywołuje w nim wizję dawnego sądu. On zawsze wybierze ‚królową mórz Afrodite'. Królestwo owo oddane jej ze względu na etymologję imienia: z piany morskiej wynurzona. Epifanja, pojawienie się Afrodyty Niebieskiej (*Οὐρανία*) w płaszczu z gwiazd iskrzących kończy scenę dziesiątą, a zarazem akt drugi.

[1]) Forma dualis użyta pluralnie.

W trzecim (sc. 11) Priam przybywa po drewnianego konika do kapłana Pozejdonowego Laokoona[1]). Mitografowie dowodzą, że Pozejdon Koński (Ἵππιος) był następcą Pozejdona-Konia (Ἵππος). W takim razie czczenie go we formie jakiegoś prastarego konika drewnianego pomyślane jest zupełnie w duchu religji greckiej. A religja ta znała kultowe obmywanie takich posążków-fetyszów w wodzie morskiej, jak o tem świadczy choćby tylko oświadczenie Ifigenji Taurydzkiej (Eurypidesa, w 1154 nn), że skalany dotknięciem matkobójcy posążek Artemidy trzeba obmyć w morzu. Także pozostawienie Laokoona przy życiu po śmierci synów sprzeciwia się tylko wersji Wergiljusza, ale nie wogóle starożytnej. Natomiast własnością Wyspiańskiego jest psychologja Laokoona, który odmawia wprawdzie pacierze, ale w siłę modlitw nie wierzy, strzeże świątyni, ale nazywa ją starem śmietniskiem: treścią jego duszy jest pamięć o synach, których grób znajduje się w owej świątyni. Zresztą wszystko żyjące umarło w nim od ich śmierci. Nie rozróżnia już wiary od niewiary, modły jego lecą w głuszę, jak kamienie rzucane przez wodę do lądu, a zwracają się do niego samego, bo on sam — wieczny Pozejdon. Żyjące w studni węże, to jego synowie[2]). Gdy go ujrzą w oplotach tych wężów, wtedy koniec Troi: wtedy i on przemieni się w węża i wypełznie z synami na gruzy miasta i będzie żył w morzu, jego pan. Ku temu go przekształcił ból przy strasznej śmierci synów. A skoro oni zginęli, niech zginie wszystko, świątynia i miasto. On, choćby miał tę moc, nie wstrzymywałby tej zguby.

Jeżeli Wyspiański tak szczegółowo cieniuje obłęd ojca, który stracił synów, choć jego los nie ma dla akcji

[1]) O tej scenie ciekawe uwagi daje St. Schneider w sprawozdaniu z Wyspiańskiego Achilleis, Muzeum XXI, 1905, str. 72.

[2]) Tej wiary nie trzeba przypisywać szaleństwu Laokoona, bo według tradycyj greckich zmarli heroizowani przyjmowali rzeczywiście postać wężów.

żadnego znaczenia, to głównie dlatego, że chciał wypowiedzieć, co wyczytał w twarzy Laokoona w sławnej rzeźbie watykańskiej. U Wergiljusza straszna jego śmierć, tłumaczona przez Trojan jako kara boża za obrazę drewnianego konia, przyśpiesza decyzję w sprawie wprowadzenia tego konia do Troi; Wyspiański przez usta Laokoona ocenia tylko wartość obrzędu religijnego, przedsiębranego przez Priama: ,Od lat nie przestąpiłeś progów tego domu. — Wiedz, że Bóg nie przebacza swej krzywdy nikomu'. To echo Homerowego gniewu Pozejdona, skrzywdzonego niegdyś przez przodków Priama, a przez niego zaniedbanego. Priam nie liczy wcale na miłosierdzie boga; chce tylko dopełnić powinności królewskiej, chce z siebie zmazać winę. Potem może bóg robić, co mu się podoba; on zrobił swoje jako człowiek. Z tym tokiem myśli nie zgadza się tylko klauzula Priamowa: ,Bóg mnie wyzwał, — a teraz ja wyzywam Boga', klauzula faktami nieusprawiedliwiona, a mająca na celu ściągnąć na króla winę (*ὕβρις*) przed karą.

Po kultowego konika przysyła Wyspiański Troilusa w otoczeniu wielu chłopców, równych mu wiekiem. To obniżenie wieku rycerskiego syna Priama jest pomysłem samego poety. Orszak Troilusa zdejmuje bogaty strój z konia świętego, dany mu przez Wyspiańskiego może przez wspomnienie stroju, zdobiącego drewniany fetysz Ateny na Akropolis i odnawianego podczas Panatenajów. Notatka sceniczna: ,Kapy i strój Pozejdona zwijają', wskazywałaby, że prócz strojnego konia stał tam także strojny posąg Pozejdona. Ale o tem poeta ani przedtem ani potem więcej nie wspomina. Zato na odchodnem każe zabrać chłopcom ,łuk i kołczan Pozejdona'. Później mamy w tych przedmiotach uznawać trojańskie Palladjum. Asocjację, która doprowadziła poetę do takiej substytucji, łatwo zrekonstruować. Z Sofoklesowego ,Filokteta' wiedział, że Odysseusz zabrał podstępnie Filoktetowi łuk (dar Heraklesa), bez którego według wyroczni nie można było zdobyć Troi. Wprowadziwszy zaś raz w intrygę Odysse-

usza Pozejdonowego konia, chciał z nim złączyć daleko ważniejszą kradzież Palladjum: przeniósł tu więc motyw Filokteta, jego łuk przypisał Pozejdonowi i łuk ten przy sposobności obmywania konia kazał ukraść Odysseuszowi. W ten sposób wypełnił wprawdzie intrygę Odyssa jakąś treścią, ale treści tej nie związał organicznie z dotychczasową akcją: aż do ostatniej chwili nie wiemy, co znaczy ów łuk i kołczan Pozejdona, jakby przypadkowo zabrany przez Troilusa; ba, nie wiemy, czy Odysseuszowi jego istnienie i moc były znane. — Chór nadchodzących chłopców śpiewa pieśń kultową o Pozejdonowym koniku, który ma wstać z wód i przejść w bród morze. Gdy głosy umilkły, Laokoon odkrywa studnię, z niej wychodzą dwa węże, które go oczywiście oplotą i uduszą. Ale ten epilog zasłania Wyspiański spadającą kurtyną.

Teraz oczekiwalibyśmy obrzędu mycia konia i wykonania nowego planu Odyssa. Tymczasem w scenie dwunastej widzimy Odyssa, wracającego z Troi na pokład swego statku[1]) pokrzepiającego się winem i sucharami (‚które jedząc, przypomnę sobie domostwo moje i przeszłoroczne[2]) zbiory zbóż i żonę moją‘) i wydającego przed zaśnięciem rozkazy: towarzysze mają wziąć ze sobą powrozy i zrobić z nich pętlice ‚dla zadania łatwej śmierci‘ Trojanom, kąpiącym konia. Zbliżać się powinni do nich pojedynczo, nieznacznie, jakby na brzegu muszli a krabów[3]) szukali. Dopiero na znak dany świstawką[4]) przez kierownika, mają podusić Trojan, zabrać porzuconą przez nich odzież, stroje i przybory i przyjść go obudzić.

Mąż czynu spokojnie zasypia. Diomedesa, towarzysza

[1]) Wyspiański wyobrażał sobie, że okręty bohaterów stały na kotwicy w jakiejś zatoce i służyły za mieszkanie. U Homera są one wyciągnięte na brzeg, a ich budowa nie pozwala na żadne wygody mieszkalne. Dlatego bohaterowie mieszkają w barakach.

[2]) Więc wyprawa trwa drugi rok, nie dziesiąty jak w Iljadzie.

[3]) Wyspiański używa formy „krabiów“.

[4]) Jeśli Homer zna syrinks, złożoną z kilku piszczałek, to wolno używać i jednej piszczałki jako świstawki.

jego wyprawy na Rezosa, dręczą, jak widzieliśmy (sc. 13) zmory, ale i on znajduje uspokojenie i prawdopodobnie śpi. Nie śpi tylko ten, który potępił czyn, nie śpi Achilles. Widzimy go siedzącego nad Skamandrem, w pozie, w jakiej go przedstawił Wyspiański w ilustracji do Il. 1, 359. Scena Achilleidy ma zastępować tamtę scenę Iljady, jak to widać z podjęcia niektórych jej motywów. Tam żali się Achilles, że skoro go matka zrodziła na krótkie żywota chwile, to Zeus nie powinien pozwolić, by go krzywdzono, zniesławiano. Matka przyznaje, że w złej go zrodziła godzinie, bo nie dość, że rychło umrze, ale jeszcze go los prześladuje. Takie i tym podobne myśli szepce też Achillesowi jego dusza, takie przez projekcję powtarzają fale Skamandru. Najpierw mówią one o krzywdzicielach Achillesa. Dlaczegoż on, syn Bogini, wychowanek Boga (a przynajmniej pół-boga, Centaura-Chirona) ma marnować swe siły? Czy dla tych, którzy go traktują jak swego sługę, którzy mu urągają? Jeszcze przyjdzie czas, że w nim będą musieli uznać syna Bożego, króla nad narodem, gdy u szczytu sławy polęże za młodu... Mniej musiał Achilles rozumieć szepty, głoszące mu, że jest z tych, ,co jak lemiesz przejść mają po roli', bo Grecy tego obrazu rolniczego używali jako alegorji płodzenia potomstwa *ἐπὶ παίδων γνησίων ἀρότῳ*, a on przecież nie myślał o założeniu rodziny. Więc chyba w myśl poety miał przeorać swym przykładem sumienia współczesnych, by z nich mógł wyróść jakiś lepszy posiew.

Co znaczy druga tajemnica ,Na tobie spełni się dola człowieka', to mu objaśniły same fale, skończywszy swe peryfrazy o nieprzyjaciołach Achillesa (II 1—6): ,Człowiek przed losem swoim daremno ucieka'. Więc skoro Achilles musi przedwcześnie umierać, może jeszcze przed zgonem ,w pożar zognić swego ducha', może użyć ostatniego czasu na zemstę... Czy na Atrydach? Takby wynikało z dotychczasowych wzmianek o nieprzyjaciołach bohatera. Za trzecim nawrotem wyjawiają mu fale omówioną

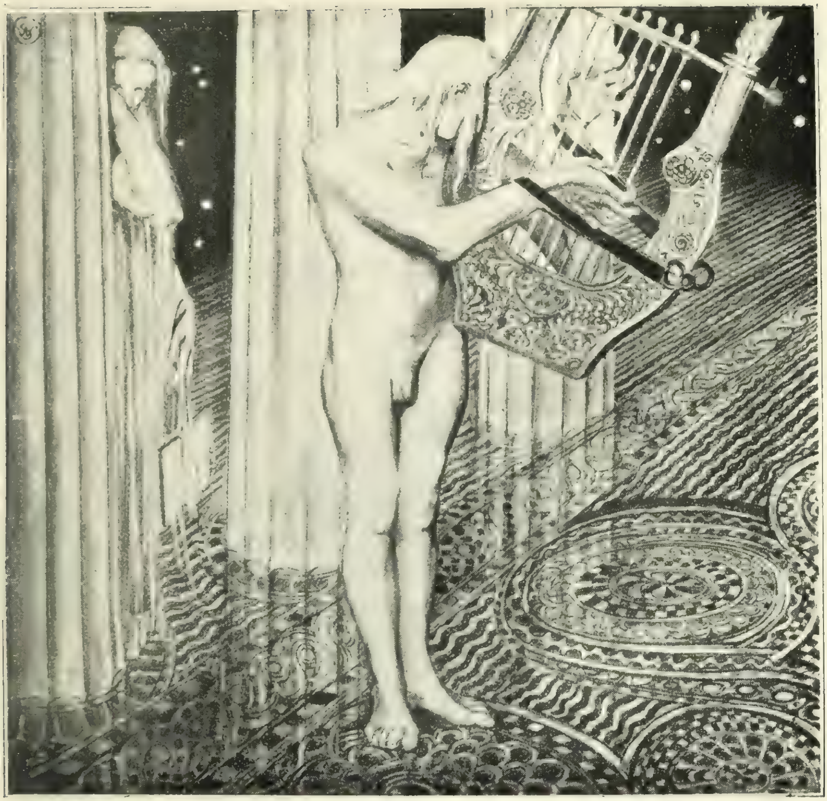
już powyżej (przy „Skałce“) tajemnicę życia i śmierci, palingenezę, dodając, że w nowym żywocie poleci w inne kraje, wyzwolon duchem z ciała i pamięci (oczywiście przez napicie się wody letejskiej). Tam wzbudzi nowe narody do siły i czynu, na kasku jego rozszerzą się skrzydła orle — poprostu zostanie wodzem husarzów z ‚Króla-Ducha‘. Wiadomo, że Platoński (Rep. X 614 B — 621 D) Her, powstawszy do nowego żywota w Polsce, ujrzał raz skrzydła orłów pobitych, które rycerze jego poprzypinali sobie do pancerzy (Król Duch I strofa 45): Wtedy i on ‚skrzydło zmoczone i krwawe‘ przypiął ‚sobie tak, że hełm nakryło‘, a biorąc skrzydła ‚za cel brał sławę‘ (strofa 47). Jeśli zaś jedna forma odrodzenia Achillesowego wzięta jest z ‚Króla Ducha‘, to i cała Platońska nauka palingenezy pochodzi od Słowackiego. Już w Kazimierzu Wielkim (z r. 1900) scena nad wodą letejską była powtórzeniem z ‚Króla Ducha‘ (I str. 8 nn); odtąd ta wiara coraz bardziej w Wyspiańskim potężniała, aż w scenie fal doszła do najszczytniejszego wyrazu. Ostatnie słowa fal: ‚Przemóż Śmierć! Ducha twego — siłą zgonu mierzą‘ nie wyrażają efektu bohaterskiej śmierci w oczach współczesnych i potomnych, lecz odnoszą się do oceny wartości ducha w Platońskiem (czy Słowackiego) podziemiu, gdzie stosownie do ostatniego poznania w życiu dusze obierają swe nowe żywoty: ‚Moc utrudzona biegiem Atalanty — szukała tylko szczęścia i pokory. — Orfeusz między ptaki muzykanty — szedł umęczony i na sercu chory... Ulises poszedł w prostego oracza, — aby odpoczął po swych wędrowaniach‘ (Król Duch I str. 6 nn).

Rozmyślając o śmierci, wspomniał też Achilles o swojem dzieciństwie. To wspomnienie zjawia się przed nim w postaci Centaura, owego Chirona, który według Homera (Il. 11, 831), nauczył Achillesa sztuki lekarskiej, według późniejszych także władania bronią i muzyki. Centaur zaczyna od cytatu z Horacego (Carm. 2, 14): *Eheu fugaces... labuntur anni:* ‚Eheu, Eheu Pelido — jak wartko

dnie twe płyną'... Równie wartko lecą jego myśli po falach do morza i stamtąd już nie wrócą. W dalszym ciągu przypomina mu, jak go uczył w lesie strzelać z łuku i jak mu przy dźwiękach liry śpiewał nieraz o walce, sławie i łupach. Jak młodość Centaurem, tak miłość kobiety jest dla Achillesa zjawą Pentesilei. Oto fale przynoszą jej ciało, które na chwilę wskrzesza pocałunek, złożony na martwem jej czole. Bohaterowi, wyzwolonemu już z ziemskości, nie przystoi miłość kobiety[1]): sam Achilles wyznaje, że przyszła za późno, u kresu jego doli, ,gdy serce kochać już przestało'. Mimo to ,oddałby swoje życie', gdyby to jej dało życie! Na razie ,całuje i pieści trupa' i zdaje mu się, że ,dusza, moc upiorna' do niego przemawia, oznajmiając mu, że obudzenie ducha przez pocałunek otworzyło jej rany i bóle. Lepsza śmierć i zapomnienie. Mimo to marzy, jak z kochankiem (Rezosem) do miasta pójdzie o poranku i nie może się doczekać świtu. A świt ten i Achillesowi przyniesie wyzwolenie z nocy ducha. Achilles oddaje ją falom, życząc jej: dobrej nocy, ,a fala szemrze przekorna: dobra noc'. Jakby dla nawiązania do sytuacji Iljady (1, 359) Achilles wreszcie zwraca się z żalami do matki, ale odpowiadają mu tylko fale dawnemi szeptami.

Epizod z Pentesileą moglibyśmy odnieść do jakiegokolwiek podręcznika mitologicznego, gdzie jest mowa o tem (np. według Owid. Her. 21, 118), jak Achilles zabił w boju piękną Amazonkę, a ujęty pięknością umierającej, zakochał się w niej, — gdyby szczegół o wrzuceniu jej ciała do wody nie prowadził nas znów do Diktysa: u tego bowiem (ks. 4 r. 3) znajdujemy wzmiankę, że gdy Grecy zastanawiali się nad tem, co zrobić ze zwłokami Pentesilei, Achilles chciał ją uczcić pogrzebem, czemu jednak sprzeciwił się Diomedes, który zwłoki chwycił za nogi i wrzucił do Skamandru. — Chęć skonstruowania sceny z płynącem rzeką ciałem pobudziła Wyspiańskiego do tego, że

[1]) K. Wróblewski, Achilleis, str. 65.



APOLLO NA OLIMPIE.

żale Achillesa umieścił nie nad morzem, jak w Iljadzie, lecz nad rzeką.

Sceny 11—14 możemy złączyć w akt trzeci, przedstawiający wyprowadzenie konika nad morze, przygotowania Odyssa do zasadzki, noc skalanego zbrodnią, lecz uspokojonego Diomedesa i noc Achillesa, dochodzącego do szczytów poznania. Akt czwarty (sc. 15—22) wypełniony jest akcją Tersytesa i Achillesa. Ostateczny tryk Odysseusza odsunięty jest jeszcze na dalszy plan, by ramy, trzymające akcję, objąć mogły jeszcze i akt piąty.

Wspominaliśmy powyżej, że według Wergiljusza Grecy udali poniechanie oblężenia i odpłynęli ku Tenedos, pozostawiając w obozowisku owego drewnianego konia, który miał zgubę przynieść Trojanom. Wyspiański, przemieniwszy olbrzymiego konia na małego konika Pozejdonowego, będącego w posiadaniu Trojan, nie potrzebował już owej fikcyjnej ucieczki. Mimo to przez dziwne zapomnienie wprowadza w scenie piętnastej Tersytesa, wzywającego wojsko do odpłynięcia z pod Troi, na razie ku Tenedos. Wymienienie tego przystanku wskazuje pochodzenie motywu z przytoczonego związku. Sama mowa skomponowana jest na temat inwektywy Tersytesa z Iljady 2, 225 nn. Tu Tersytes podejmuje zarzuty Achillesa z Il. 1, 122 nn, 149 nn i 255 nn, zarzuca Agamemnonowi bogacenie się łupami, zdobytemi przez innych i wzywa Greków do odpłynięcia — za przykładem Achilla. Taki sam jest sens długiej mowy Tersytesa u Wyspiańskiego, utrzymanej w stylu Tersytesa Szekspirowskiego. Tersytes, wszedłszy między rzemieślników na ławicę piasku, przystaje i kreśli kijem jakieś znaki po piasku. Gdy zaciekawieni tem Grecy coraz liczniej gromadzą się koło niego, wskakuje na beczkę, rzuca kijek i przemawia. Z brzęku frazesów o rzeczach niepozornych, z których powstaje ogrom, o pochodzie myśli i ruchu okrętów, wyłania się krótkie pytanie: ‚Poco wy tu siedzicie?‘ Rzucili już ochłap swej pysze i zarozumiałości, powinni teraz wró-

cić do domu i wystawanie po cudzych brzegach zarzucić ,dla myśli powitalnej rodzimych strzech i tego dymu, woniącego z kominów rodzimych... chat'. Najpiękniejsze westchnienie Odysseusza, tęskniącego za widokiem dymu z rodzinnej chaty, włożone w usta podłego błazna, staje się płaskie, trywjalne. Ale Tersytes nie występuje tu jako uczeń Odysseusza; przeciwnie treść swej mowy przypisuje — Achillesowi: on wielbi wielkość, choć ją inaczej niż Achilles pojmuje, będzie czcił jego pamięć, ale sądzi, że ,źle jest po najwyższe w pysze sięgać, gdy najwyższe znać można ze słuchu'. A kto sięga tak wysoko, niech sobie sięga sam, a drugich do tego nie zmusza. Atrydzi niech sobie pozostaną na brzegu, jak skorpjony wyrzucone falą: sama fala, lud, odpłynie pod przewodnictwem swego rzecznika, Tersytesa, i wróciwszy do domu będzie pracować i — jeść. Bóg im będzie błogosławił: ,Bóg i naród, naród i Bóg! Wielkość w ogromie spotęgowanej woli maluczkich. Mała wielkość! Swoja!!'

Sądzilibyśmy, że to wystąpienie błazna, podejmującego Achillowy plan zaniechania oblężenia i odpłynięcia, ma na celu stworzenie tła dla prawdziwej wielkości bohatera. Tymczasem zaraz w scenie następnej (sc. 16) dowiadujemy się z ust samego Achillesa, że splugawienie jego myśli i zamiarów przez takiego Tersytesa daje mu poznać nicość jego własnych słów i przywraca mu wiarę w czyn. Czynem tym ma być, jak się przekonamy, zemsta. Achilles dał więc posłuch falom, które mu to radziły. Bo w świetle teorji Wyspiańskiego, wyłożonej w Studjum o Hamlecie (z r. 1905, str. 137 nn), Achilles był człowiekiem, ,który chce czynów swoich, sobie przeznaczonych nieomylnie się doczekać i nie uczynić niczego, coby cień na niego rzucić mogło'. Głosił bezczynność, póki do przeznaczonego sobie czynu nie dorósł. „A myślą ku temu dorastać można tylko stopniowo. A po stopniach tych można iść tylko, rosnąć duszą, a ze stopni raz myślą zdobytych nie ustępując... A czyn podej-

muje się wtenczas, wenn man gewachsen (słowa Goethego, z którym polemizuje), a die grosse That upomni się o swoje prawa. A dorosłym do czynów jest się, gdy się czuje, że się istotnie wyżej stoi nad innymi. A wyżej stać można, nie cudzą myślą się wspinając, jeno własną, odnośnie do siebie. A myśl własną zdobyć można jeno w walce. A walczyć znaczy nie ulegać i nie ustępować". Te wywody stosuje Wyspiański do Hamleta, ale jasnem jest, że o Hamlecie myślał to, co przedstawił w swoim Achillesie. Ten nie ulega i nie ustępuje Atrydom, wspina się własną myślą do pogardy ich czynności i swoich, które pozostawały pod ich wpływem, do uznania swej wyższości nad Grekami, do uznania takiej samej wyższości w największym wrogu Greków, Hektorze. Teraz dorósł do czynu. A czynem tym ma być sojusz z Hektorem na zgubę marnych Greków i przywrócenie rządów ludzi prawych. Ale Los pcha ten czyn na inne tory.

Z namiotu Achillesa wychodzi o świcie dziewczyna, która z polecenia Hipodamji miała ostrzec Achillesa, by tego dnia nie ruszał do walki. Ostrzegła tylko Patrokla, obdarzywszy go przy sposobności swojemi pieszczotami. Patroklos, dowiedziawszy się od Achillesa o mowie Tersytesa, plugawiącego jego myśli i zamiary, przypuszcza w tem namowę Atrydów, ale Achilles nie dba o ośmieszenie go przed tłumem; wstydzi się tylko przed sobą, że dopuszczał do siebie owego błazna[1]), a ten z jego milczenia wysnuł, ‚że jestem jemu równy na wagę myślenia'. Z nowych rozmyślań nad morzem[2]) pamięta teraz tylko o swej krzywdzie, puszcza swe myśli za strzałami, wypuszczonemi z łuku, i nagle zapytuje: ‚Widziałeś ty Hektora sio-

[1]) Działo się to w ‚Troilusie' Szekspira II sc. 3.

[2]) Z tego widać, że pierwotnie scena 14 miała się rozgrywać jak w Iljadzie nad morzem, a dopiero motyw Pentesilei odsunął ją na brzeg Skamandru. Tu poeta zapomina o zmianie planu i każe mówić Achillesowi: noc ‚przesiedziałem całą — żaląc się morskim wałom, a morze słuchało'.

strę?‘ Wyspiański podejmuje Diktysa (3, 2) motyw o poselstwie Automedonta do Hektora celem proszenia go o siostrę Poliksenę, ale zaznacza go na razie tylko przytoczonem pytaniem Achillesa. Dalsze jego słowa brzmią ogólnikowo: ‚Ludźmi chcę się bawić, — łotrów karać, szlachetnym dłoń podawać śmiele, — choćby to mieli moi być nieprzyjaciele‘. Patroklos nie rozumie. Achilles objaśnia: ‚To mówię, ku czemu myśl wzrosła‘. W tem zdaniu poznaje Patroklos cytat z mowy Tersytesa. Oczywiście Tersytes powtarzał zdania Achillesa i to doprowadza bohatera do wściekłości i łez. Bo jeśli Tersytes głosił, że Achilles dzielił myśli jego, że jego słowa są słowami Achillesa, a Grecy śmieją się z niego, to: ‚wszystko, com powiedział tam, rzekłem daremnie: — Bo jeśli takie błazny mnie dziś posłuch dają, — czem są ognie, co w piersi Achilla powstają? — Bo jeśli takie płazy, robactwo i brudy — garną się k‘mojej myśli — skalane me trudy‘. Myśl odpłynięcia do ojczyzny zburzona. Achilles widzi, że jest jeno do miecza, nie do gadania. Zamiar nowego czynu określa najpierw ogólnikowo: ‚Wezmę młot i zwalę, — wpadnę w ich rojowisko i myśl mą ocalę‘, potem wymienia Hektora, jako równie głodnego na podłą krew, objawia chęć zawarcia z nim przymierza: pozostanie pod Troją, lecz łotrów pokryją cmentarze[1]). Teraz Patroklos nie śmie rozumieć, co to znaczy, więc Achilles wynurza się dalej: ‚Tej chwili Hektorowi poślę tarcz, wyzwanie‘, nie do boju, lecz do przybycia w odwiedziny[2]). Przed Hektorem odsłoni całą

[1]) U Diktysa (V r. 16) z zamiarem zamordowania Atrydów nosi się Ajas, poniżony przez nich wobec Odysseusza, i znajduje wielu stronników, gotowych zwalczać zwolenników tamtych. Rano znaleziono Ajasa zabitego we własnym namiocie. Diktys sądzi, że uprzątnęli go skrytobójczo Atrydzi.

[2]) Motyw ten wzięty z Szekspirowego ‚Troilusa‘ (III, sc. 3), gdzie Achilles oświadcza, że czuje tęsknotę za niewiastą i głód, aby wielkiego Hektora w szacie pokojowej u siebie zobaczyć, mówić z nim i jego oblicze bez przeszkód oglądać. Ma go zaprosić Ajas po bitwie wraz z innymi bohaterami trojańskimi. Tak się też dzieje. Lecz pokojowe zetknięcie się bohaterów zaostrza tylko ich apetyt na wzajemną krew.

swą duszę, powie mu, że chce mu być przyjacielem i bratem. W ten sposób panowanie przejdzie w ręce szlachetnych. Z Trojanami zawrze przymierze ‚na hańbę złu‘. Wreszcie wymienia i Poliksenę, którą z dawna dają mu tam w Troi. Achilles przeznacza ją niespodziewanie dla — Patrokla i jeszcze niespodziewaniej dodaje, że dla niego jest ‚gotów wyrzec się wawrzynu: nieśmiertelnej swej sławy w zabójstwie Hektora‘. T u n i e k o n s e k w e n c j a p o e t y d o c h o d z i d o s z c z y t u: Bo albo powyższe słowa mają znaczyć, że dla pozyskania Polikseny dla Patrokla Achilles wyrzeka się chęci zabicia Hektora i rezygnuje z tej sławy — a to jest nieprawda, bo ani Patroklowi nie idzie o Poliksenę, ani Achilles nie dla tego jedna się z Hektorem; albo że Achilles gotów zabicie Hektora odstąpić Patroklosowi (jak w Iljadzie ks. 16, 240 nn), a to sprzeciwia się całemu dotychczasowemu przebiegowi akcji, całej dotychczasowej psychologji Achillesa. Niekonsekwencja pochodzi stąd, że Wyspiański, pracując tym razem widocznie dorywczo, bez pewnego planu, zapomniał na chwilę o wprowadzonym w akcję motywie (Diktysowym) starania się o Poliksenę i zawarcia przymierza z Hektorem. a dał się unieść reminiscencji 16 księgi Iljady, gdzie (40 nn) Patroklos prosi przyjaciela, by mu pożyczył zbroi, a on samym widokiem rzekomego Achillesa przepłoszy Trojan. To też Patroklos Wyspiańskiego na razie prosi tylko, aby jego posłać z tarczą do Hektora, ale wnet zaczyna wdziewać na siebie pancerz Achillesa, a gdy mu przyjaciel, bojąc się o niego, każe go zostawić, on tłumaczy się, że polubił tę zbroję i dźwięczny szczęk tego pancerza. Achilleis boi się, by Trojanie, zobaczywszy zdaleka jego zbroję, nie przypadli czeredą, nimby Patroklos mógł sprawić swoje poselstwo. Ale ostatecznie przyzwala na prośbę przyjaciela, który chce Trojan postraszyć Pelidą, nie spostrzegłszy, że Patroklos tylko dlatego wpraszał się na pośrednika sojuszu na zgubę Atrydów, by do wykonania tego planu nie dopuścić — przez zabicie Hektora. Aby sprowadzić na Pa-

trokla winę, każe mu Achilles w chwili gdy się ofiarował za posła do Hektora — przysięgać, chociaż i bez przysięgi owo polecenie mogło być spełnione. Patroklos przysięga — jego sławie, mając na myśli ustrzeżenie go przed zdradą Greków. Wtedy Achilles: ‚Wiedz, że śmierć czeka tego, kto przysięgę łamie‘. A Patroklos znowu z myślą o walce z Hektorem odpowiada: ‚Sądzę, że jeden za cię ja godnie się sprawię‘.

Heroizm Patrokla, spieszącego do walki z Hektorem, jest tem większy, że otrzymał przecież od Hipodamji wiadomość ofiarnika o dniu Hektora. U Homera (Il. 16, 426 nn) na zwycięskiego młodzieńca naciera, zeskoczywszy z rydwanu na ziemię, Sarpedon. I Patroklos zeskakuje z rydwanu, zabija giermka Sarpedonowego, a potem samego Sarpedona. Upojony zwycięstwem ściga na rydwanie Trojan, póki go nie powstrzymał Apollo. Ten ‚postrach do zgiełku Argejów — rzucił, przeciwnie zaś okrył Hektora sławą i Trojan‘. Teraz Hektor kieruje swe rumaki na Patrokla, ten zabija jego woźnicę. Zabitego chwyta Hektor za głowę, Patroklos ciągnie go za nogi, ale ostatecznie zwyciężają Grecy. Więc znowu interwenjuje Apollo, uderzeniem w plecy strąca Patroklowi hełm i tarczę, łamie włócznię, a pancerz rozwiązuje. Rozbrojonego rani między barki dzidą Euforbos, a Hektor leżącego już dobija i z konającego szydzi. Konający zapowiada mu rychłą śmierć z ręki Achilla. Woźnica Patrokla, Automedon, ratuje się szybką ucieczką na rydwanie.

Z tego przedstawienia Homera zatrzymał Wyspiański tylko ostatnie słowa Patrokla. Wyzwanie kładzie w usta Hektorowi, który widząc rycerza w pełnej zbroi, zbliżającego się do niego na rydwanie z zieloną gałązką w ręce, odrazu woła: ‚Gardzę twoim mirem‘. Patroklos objaśnia, że tę gałązkę chciał mu tylko rzucić w twarz. Obaj wiedzą, że przez swą walkę łamią ‚dzień pokoju‘. Patroklos równie jak Hektor nienawidzi Atrydów, ale ‚są *jego* i mścić chce się za nich‘. Tak samo Hektor ‚walczy w obronie sprawców

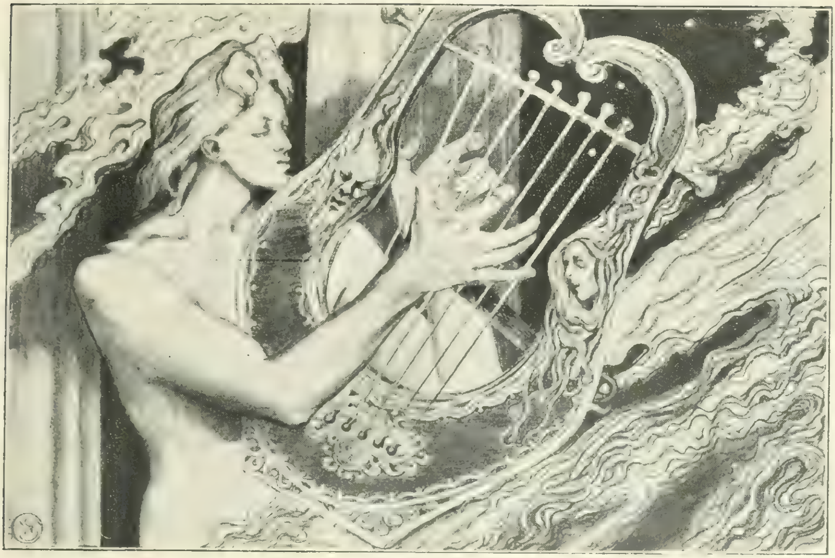
niedoli'. Dotychczas przemawiali poprzez przyłbicę. Teraz najpierw Hektor odsłania oblicze, potem czyni to samo Patroklos. Za to, że śmiał oczy Hektora Pelidą zatrwożyć, będzie ukarany śmiercią. Patroklos, ufny w mściciela, łamie gałąź pokoju, rzuca ją przed Hektora, nadziewa kask; Hektor czyni to samo. Wozy ruszają przeciw sobie.

Gonitwa ,pod murami' (sc. 17) musiała trwać dość długo (jak w Il. 22 pogoń Achillesa za Hektorem), skoro Wyspiański przed jej zakończeniem może umieścić równoległą, współczesną scenę ,w namiocie Agamemnona' (sc. 18). Agamemnon (za radą Odyssa) oddaje szaty Rezosowi, uwiadamia go o schwytaniu złoczyńców i wyprawia go do Troi z wieczystym sojuszem. Dla przebłagania Pozejdona, którego konia właśnie Trojanie kąpią, ofiarowuje Atryda życie siedmiu rycerzy: ,W niezadługim czasie — powiedziesz Boga-Centaura do grodu'. Tu Wyspiański zdecydował się już na wsadzenie na konia samego Pozejdona, a dziwnej nazwy użył przez aluzję do weneckiego Bucentaura. Niedarmo wyczytał w jakiejś mitologji, że drewniany koń trojański jest właściwie wspomnieniem okrętu, na którym przypłynęli Grecy, niosąc zgubę Trojanom. — Po odejściu Rezosa wraca do namiotu owa posłanniczka Hipodamji, oznajmia, jak się wywiązała ze zlecenia — i ponad zlecenie. Nocnego kochanka uważa za Achillesa, co bardzo cieszy Agamemnona, że ,zdeptała jego ducha — powabem *swego* ciała'. Chętnie on poszle tę nową kochankę Pelidzie. Inaczej na skutki tych nowych miłostek zapatruje się Hipodamja: jeśli prawdą jest, co dziewczyna opowiada, to Achilles wbrew zakazowi Agamemnona ruszy na bój. Przyczynowość poprzednika i następnika w jej hipotezie jest bardzo wątpliwa. Hipodamja wypytuje się jeszcze o humor dawnego pana, dowiaduje się, że na piersiach ma wytatuowane (!) ,w promieniach słońce' i słysząc okrzyki: ,Hektor walczy', ,Hektor pędzi złotego rycerza', wybiega z namiotu, sądzi, że to Achilles i biegnie do niego: ,Niedoczekanie, byś mnie miał

kochanicą' — mówi do Agamemnona, choć słyszała od niego samego, że on nigdy nie miał podobnych zamiarów. Nagle nie widzi już rycerzy (Agamemnon sygnalizował: ‚Trupy z wozu się walą'), tylko konie Achillesa, pędzące z próżnym rydwanem. Pod koła tego rydwanu rzuca się i ginie z prośbą na ustach, by ją razem z tym trupem (gdzie go widziała?) spalili. — Przed śmiercią dał jej Wyspiański rysy wiernej kochanki. Ale że w scenie czwartej zachowanie się jej było dwuznaczne, a również dwuznaczne postępowanie z nią Patrokla i Achillesa, ostateczne jej zachowanie się musimy uznać raczej za histeryczny wybryk niewiasty przez Achillesa odprawionej, a przez Agamemnona nie przyhołubionej, niż za objaw romantycznej miłości i wierności.

Za taki objaw brały to tylko wodnice, które przyszedłszy z Tetydą do namiotu Achillesa (sc. 19) pocieszały ‚dziecię-rycerza' po stracie kochanki, choć on o nią już dawniej nie dbał, a i teraz chyba nie płakał. Tę samą niekonsekwencję co do Agamemnona popełnił poeta na początku sc. 7, gdzie chór dziewcząt powtarza po trzykroć: ‚Gdzie Chryze twoja dziewczyna?', a on jakby z uczuciem śmierć jej i stratę rozpamiętywa, jakkolwiek wyraźnie ojcu oświadczył (sc. 1): ‚Możesz odebrać córkę, już jej miałem zadość'. Bohaterowie Wyspiańskiego rzucali wieczorem chustki dziewczętom na znak wyboru, ale za niemi nie płakali. Achilles rozczulił się romantycznie raz tylko nad zwłokami Pentesilei, ale tam żegnał się wogóle z miłością. Wobec tego i chór dziewcząt przy Agamemnonie i chór wodnic przy Achillesie wyraża tylko uczucia samych śpiewaczek, ale nie słuchających bohaterów.

Ta wizyta Tetydy w namiocie Achillesa, to tylko wizja bohatera, jak on sam zaznacza: ‚Jako mgła się rozwiała. Myśl to jeno moja'. Opiera się ona na opowiadaniu Homera w ośmnastej księdze Iljady (35—137), gdzie Tetys, usłyszawszy w głębi fal morskich jęki Achilla z po-



APOLLO NA OLIMPIE.

wodu śmierci Patrokla, wychodzi razem z Nereidami na ląd i przybywszy do syna, pyta go o przyczynę płaczu w chwili, gdy Zeus spełnił jego życzenie i upokorzył Achajów. Achilles opowiada o śmierci Patrokla, utracie zbroi i zamiarze pomsty za przyjaciela. Matka przypomina, że po Hektorze wnet naznaczony zgon i jemu samemu. On wie, że losu nikt nie uniknie, lecz przed śmiercią pomści przyjaciela i pozyska szlachetną sławę. Matka widząc, że go od walki nie odwiedzie, przyrzeka mu o świcie przynieść wspaniałą zbroję od Hefajsta. — Wyspiański pisał w epoce ilustrowania Iljady (wyżej r. III), że zdaniem jego Achilles miał z rozmaitych łupów kilka rynsztunków. Wierny temu mniemaniu, odrzucił Homerów motyw o drugiej zbroi, przyniesionej przez Tetydę, a reprodukował pierwsze widzenie się Achillesa z matką na brzegu morza (Il. 1, 350 nn). Z drugiego zatrzymał tylko scenerję, namiot. Jakby mu co dopiero i to wbrew woli zabrano brankę, żali się: ‚O matko, jak okrutnie jestem poniżony'. Matka nie mogąc w tej fazie akcji pocieszać go interwencją Zeusa na niekorzyść Greków, wbrew psychologji macierzyńskiej i tradycji Homera, obiecuje mu w dniach najbliższych najwyższą sławę, osiągniętą przez zabicie — Hektora. Achilles w pierwszej chwili woła: ‚Ja mam zabić Hektora?! Nigdy', a dowiedziawszy się, że Trojanin położy trupem najmilszego z jego ludzi, zaczyna uczuwać niepokój, lęk. Znikająca Tetyda woła jeszcze: ‚Za miecz imaj![1]) Mścij się, synu'.

W Iljadzie donosi Achillesowi o śmierci Patrokla Antyloch. Wyspiański porucza tę misję woźnicy Achillesa, Automedontowi, który przybiega za pustym rydwanem pod namiot i ledwie dysząc, wyrzuca z siebie złowrogie doniesienie. Przy trupie nie było nikogo, nikt nie pośpieszył z pomocą. Grecy przypatrywali się zdaleka, myśleli,

[1]) Odpowiedź: ‚Zabrał mi moją zbroję i miecz' wskazuje, że momentalnie zapomniał Wyspiański o zaniechaniu motywu zbroi Hefajsta i reprodukował sytuację z Iljady.

że to Achilles ginie... Achilles z chwilą, gdy się dowiedział o śmierci przyjaciela, stał się mężem czynu. Wydaje krótkie rozkazy: woźnica ma się pokrzepić winem i być w pogotowiu. Służba przyprzęgnie konie. Tu — znowu dla sprowadzenia na Achillesa winy przed śmiercią — wprowadza Wyspiański Homerowy motyw (Il. 21, 596 nn): bohater spostrzega, że jakowyś mrok przysłania nadrzeczne wybrzeża. Automedon objaśnia (ale skąd on to wiedział?), że ,to Apollon, niechętny nam, Hektora strzeże — i okrywa go chmurą'. W Iljadzie odnosi się to do Trojańczyka Agenora. Gdy Achilles woła: „Rozegnam te chmury', to porywa się na moc bożą. Po tej niepotrzebnej dygresji ubiera się w zwykłą zbroję niepozorną i wskakuje na rydwan. Teraz dopiero, jak w Iljadzie, Antyloch przybiega z wieścią. Achilles go odpędza, jako że wieść nieszczęścia już przybiegła, ale Antyloch co innego ma donieść: ,Ajas odbił ciało i przegnał zwycięzcę'. W Iljadzie (ks. 17) Ajas broni wprawdzie zwłok Patrokla, ale odbijają je (bez zbroi) Merion i Menelaj. Ten wysłał także do Achillesa Antylocha z wiadomością o śmierci Patrokla. Wiadomo, że Ajas odbił potem zwłoki i zbroję Achillesa. Tę zbroję Tetyda przeznaczyła na nagrodę dla tego, który zasłużył się najbardziej około odzyskania zwłok Achillesa. Należała się Ajasowi, ale Atrydzi przyznali ją Odysseuszowi. Achilles, choć nie wie, czy ciało odbite było w zbroi (coby się nie zgadzało ze zwyczajami Homerowemi), jakby antycypował późniejszy spór, rozstrzyga: ,Niech Ajas weźmie zbroję', każe Antylochowi lecieć z wieścią o klęsce (śmierci Patrokla), choć walce przypatrywali się zdaleka Grecy, odgraża się, że ,ziem Trojej zaorze', choć zdobycia jej nie miał dożyć, a zaorywanie zburzonego miasta było zwyczajem rzymskim. W potrójnym wykrzykniku: ,Hektorze, Hektorze! Hektorze!!' mieści się całe piekło uczuć: nienawiść mordercy przyjaciela i żal, że jest nim właśnie ten, którego Achilles najwyżej cenił: Po coś mi to zrobił Hektorze? Czemu ciebie wła-

śnie muszę zabijać Hektorze? Zamorduję cię morderco Hektorze!...

Czyn Achillesa pchnął Los na tory Homerowe. Tę zmianę kierunku znowu najlepiej możemy oświetlić teorją samego Wyspiańskiego (Hamlet, str. 131): „Bo tylko własnych krzywd człowiek mścić umie — i te dopiero krzywdy mocno czuje, — które mu przygną karku samemu — i zbrodnie widzi te i te pojmuje, — które chcą wydrzeć żywot, ale — jemu. — Uczucie, czułość najbardziej wrażliwa — jeszcze co inne jest, niż krzywda żywa. — A żywa krzywda wtedy rozumiana, gdy własnej czyjej głowy sięże". Patroklos był *alter ego* Achillesa, więc i bez tradycji Homerowej jego zabicie brałby za własną, żywą krzywdę. Że zresztą casus Hamleta widział Wyspiański w Achillesie, dowodem dalsze słowa, z jego dotychczasowego postępowania abstrahowane: ‚O myśl, cudowna myśl niepokalana: — niechaj rdzewieją bezczynnie oręże. — Cudowna myśl, o raczej broń wszelką odrzucić — i duchem wyżej, aż do Nieba — na lot Ikara (fale szepcą o palingenezie), by w hańbie powrócić — i wiedzieć późno zbyt i zbyt wyraźnie, — że k'niebu wzlatać nie było potrzeba, — że na to Bóg ku ziemi duszę zgina, — by rwała więzy te, które przeklina — i sąd natychmiast czyniła doraźnie'. Intencja poety w ukształtowaniu duszy Achillesa jest jasna, ale jej wykonanie łamie jednolitą postać bohatera na dwie, nie połączone z sobą: Ikara i Mściciela.

Okoliczności, towarzyszące ostatniej walce z Hektorem (sc. 20, pod murami u źródła) są tak dorywczo naszkicowane, że zrozumieć je można dopiero w świetle pełnego przedstawienia Homerowego (Il. 22): w Iljadzie ‚Mojra złowroga' skusiła Hektora, by został przed murami pod bramą skajską. Napróżno Priam i Hekabe zaklinali go, by się schronił do miasta. Rozważał bowiem, że gdyby to uczynił, spotkałby się z wyrzutami Trojan i Trojanek,

dlaczego pierwej nie posłuchał rady Polidamasa i nie cofnął przed Achillesem wojska do twierdzy, póki nie poległo tylu. Teraz na cofnięcie się zapóźno, musi dla uratowania honoru albo zabić Achillesa, albo sam zginąć. Przychodzi mu do głowy i inne wyjście: odłożenie zbroi i proszenie Achillesa o pokój dla Troi. Ale tę myśl porzuca w przekonaniu, że Achilles nie będzie miał litości, lecz zabije bezbronnego. Wśród takich rozważań zobaczył biegnącego ku sobie Achillesa. Na ten widok zdjęła go trwoga, zaczął uciekać, po drodze prowadzącej dookoła murów, koło źródeł. Achilles pędził za nim. Jest to sławna gonitwa o życie Hektora. Trojańczyk kieruje się ku bramie dardańskiej, ale Pelida ciągle odcina mu tę drogę i spędza go ku równinie. Skinieniem głowy nie pozwala Grekom strzelać do niego, by dla siebie zachować całą sławę zwycięstwa. W tej gonitwie już po raz czwarty przybyli nad wspomniane źródło. W tym momencie Zeus zważył losy bohaterów, a że los Hektora poszedł na dół, pozostawił go Przeznaczeniu. Atena donosi o tem Achillesowi i wzywa go do przystanięcia, a sama w postaci brata Hektorowego Dejfobosa wzywa Hektora do zaprzestania ucieczki i stawienia czoła Achillesowi. Hektor przed starciem się chce uzyskać od przeciwnika przyrzeczenie, że w razie zwycięstwa odda jego ciało Trojanom, ale Achilles nie wchodzi w żadne układy, pewny, że Pallada wnet pokona Hektora jego oszczepem i pomści śmierć Patrokla. Pierwszy Achilles rzuca na przeciwnika dzidę i — chybia. Ale dzidę oddaje mu potajemnie Atena. Hektor trafił swoją w tarczę Achillesa. Dzida się odbija, on niema drugiej, woła na Dejfoba, by mu podał swoją, a nie zobaczywszy brata, poznaje podstęp bogini i swoje przeznaczenie. Naciera krótkim mieczem, którym oczywiście nie może dosięgnąć Achillesa, uzbrojonego dzidą, i pada, przeszyty nią na wylot przez gardło. Umierający ponawia swą prośbę o wydanie zwłok za okupem, ale znów spotyka się z odmową.

W całem powyższem przedstawieniu zwycięstwo Achillesa nie wychodzi bardzo heroicznie. Jeszcze bardziej poniża Pelidę Szekspir (Troilus V sc. 6 fin.), który każe napaść mu z gromadą Mirmidonów na Hektora, odpoczywającego po walce bez broni, hełmu i tarczy. Bezbronnego rozsiekują Mirmidonowie, a Achilles każe im wołać: Achilles zabił potężnego Hektora! — Pod tem wrażeniem Wyspiański mimowoli obniżył wielkość Achillesa. Wbrew dotychczasowej praktyce ‚Achilleidy' wprowadził za Homerem Atenę, ale kazał jej najpierw skierować Achillesa na fałszywy trop tam, gdzie Hektora nie było. Jest to rola, przypisana na końcu dwudziestej pierwszej księgi Iljady Apollinowi, chcącemu ocalić Hektora. A Atena ma przecież wprost przeciwny zamiar. Uwolniony na chwilę od pościgu, Hektor zatrzymuje się nad źródłem i pokrzepia się wodą. Wtem Pallas przemyka się koło murów. Hektor nie patrząc w tył, a pewny, że ‚jest ktoś za nim', wzywa suponowanego za Iljadą Dejfoba, by mu pomógł dźwignąć tarcz i postarał się o odemknięcie najbliższej bramy trojańskiej. Wygląda to tak, jakby chciał uciekać, mimo, że co dopiero oświadczył (za Iljadą): ‚Gdzież Tygrys? Muszę go doścignąć; — niech nie sądzi, żem stchórzył'. Tymczasem Pallada znikła (teatralnie ‚zapadła się' pod scenę). Hektor nie widzi koło siebie nikogo, czuje tylko żar słońca i prosi Feba, by zawlókł niebo zmrokiem. Ponieważ w tej chwili ozwał się grom, bierze to za pomyślny dla siebie znak, ale dla pewności zaczyna się modlić ‚z trwogą, ciszej' do Pallady: ‚Jeżelim kiedy twoich zaniedbał ołtarzy'... Dalszą modlitwę przerywa przybycie Achillesa. Hektor oświadcza, że czeka na mściciela i dostoi mu pola. Ponieważ jednak niema włóczni (nieopatrznie wyrzucił ją przedtem), wyzywa Achillesa na noże. Tymczasem ten nie przyjmuje tej broni, oświadcza, że nie chce walczyć, tylko zabijać i rzuconym dzirytem przeszywa mu szyję. Umierający prosi, jak w Iljadzie, o oddanie jego ciała rodzinie, ale otrzy-

muje tak samo, jak w Iljadzie, odmowną odpowiedź. Jak u Homera (Il. 22, 367) wyrywa Achilles dziryt z rany Hektora, a po zapadnięciu kurtyny obdziera zwłoki ze zbroi i przywiązawszy je do rydwanu, wlecze ku obozowi — jak to widzą z murów w następnej scenie (sc. 21) niewiasty, starcy, Priam. Lamenty Priama, Hekaby, Andromachy przedstawia Homer na końcu księgi dwudziestej drugiej (od w. 406): Wyspiański, pominąwszy Hekabe, streszcza je w pojedyńczych wierszach, włożonych w usta starców, niewiast, Priama, Andromachy. Dla powiększenia grozy pozwala poeta wbiec za Andromachą i dzieciom Hektora.

W scenie następnej (sc. 22, na polu walki) odstępuje znów Wyspiański od przedstawienia Homerowego (Il. 23), a przez to samo odnajduje swego Achillesa (ze sc. 14 i 16). Do zwłok Patrokla przybywa Ajas, który śpieszył na pomoc Achillesowi, odbiera podziękowanie za odbicie ciała Patrokla i otrzymuje w upominku jego zbroję. Achilles ogląda straszne rany zabitego przyjaciela, opłakuje swą sławę, zyskaną w strasznym czynie: ,Kogom ukochał, w krwi przede mną leży, — przyjaciel jedyny, miły. — Kogom czcić pragnął i duchem doścignął, — ręce go mściwe zabiły. — Próżnom się myślą ku niebu wydźwignął, — lot prześcigł moje siły'. Achilles konstatuje więc bankructwo swoich górnych lotów. O przeznaczonej mu po śmierci Hektora rychłej śmierci zapomniał[1]). On już umarł w zabitym przyjacielu. Mężem czynu będzie teraz Ajas, który, otrzymawszy zbroję Achillesa, wraca do dawnej (sc. 8) emulacji i postanawia — przewyższyć Achillesa: ,Gdy nic już siła u niego nie waży, — gdy duchem boskich dosięga mocarzy — hej, za nim w pościg'.

Zbyt zawziętego mściciela śmierci Patrokla oczyszcza Homer ze zbyt ludzkich przypadłości w scenie rozmowy z Priamem, proszącym o wydanie zwłok syna (Il. 24,

[1]) Słowa: ,i cóż mi... że sławę do domu przywiozę', trzeba brać hipotetycznie: ,I cóżby mi z tego przyszło, gdybym sławę do domu przywiózł', bo o powrocie chyba Achilles już nie myśli.

485 nn). Nic piękniejszego, jak ten bohater, ujęty wspomnieniem starego ojca i płaczący za ojcem, a znowu czasami za Patroklem. ,Kiedy nareszcie się boski dosyta wypłakał Achilles... powstał ze swego siedzenia i ręką staruszka podźwignął, — zdjęty litością nad głowy siwizną i brodą sędziwą' i zaczął podziwiać bohaterskiego starca i pocieszać go, powołując się na los ludzki i nie lepszą dolę starego Peleusa. Starzec, uspokojony co do wydania zwłok syna, zasiada do wieczerzy, przyrządzonej przez samego Achillesa i obaj nie mogą dość nacieszyć się swoim widokiem. Gdy zaś kładzie się spać pod namiotem ,zabójcy Hektora', dusze obu tak już są pogodne, że Achilles może żartować na temat ewentualnego przybycia któregoś z Greków, coby opóźniło wydanie zwłok... Wyspiański zanadto może ocenił te piękności Homerowe, by je powtarzaniem obniżać. Więc ukazał w akcie piątym (sc. 23) Achillesa jeszcze pełnego zawziętości, grożącego wobec klęczącego mu u stóp Priama, że gdyby Hektor ożył, toby go drugi raz zabił. Błagania ojca nie pomagają. Dopiero gdy ten przypomniał, że hańbiąc Hektora, hańbi Achilles swe bohaterstwo, trochę się wzrusza. Priam grozi teraz klątwą, czekającą tego, kto zmarłych znieważa. Ale i to nie pomaga. Wtedy zaklina Achillesa na pamięć ojca, koniec ludzkich dni i swoje nieszczęścia. Achilles przychyla się wreszcie do jego prośby, w sposób opryskliwy: ,Zabieraj twego trupa i idź precz, nędzarzu'. Wdzięczny ojciec całuje go w rękę i to dopiero łamie zawziętość bohatera: ,To jest ręka mordercy twojego Hektora... puść mi rękę, ze wstydu krew bije do czoła'. Priam, zdaje się, mimowoli życzy mu śmierci (Pójdziesz drogą, na którą Hektor cię mój woła). Achilles każe służbie oddać trupa, uczcić pokłonem króla Iljonu i odprawia go pozdrowieniem: ,Idź precz!' Priam, jakby to przesłyszał, schlebia jeszcze Achillesowi, nazywając go godnym tronu, wyższym duszą nad innych bogów — i wreszcie wychodzi, a Achilles konstatuje, że już niema przyjaciół i niema

wrogów. — Wrażenie całej tej rozmowy jest przykre, jakkolwiek się rozumie intencje autora, który chciał przedstawić bohatera zakamieniałego w bólu i nienawiści i wymuszającego na sobie ustępliwość.

Do namiotu Achillesa przychodzą Atrydzi: Menelaos z pocieszeniem, Agamemnon z prośbą o przebaczenie. Jest to więc zastępstwo zadośćuczynienia, danego Achillesowi w dziewiętnastej księdze Iljady (w. 74 nn). Do pojednania, choćby pozornego, u Wyspiańskiego nie przychodzi, bo Achilles rzuca przybywającym słowo ‚Za-późno!‘, sądzi, że ci ludzie marni, jego wrogowie, przyszli nasycić wzrok widokiem jego męczarni, przypomina o swojej krzywdzie i ucisku, grozi nawet (jak w pierwszej scenie) mieczem. Jedynej ulgi spodziewa się ‚w spólnem cmentarzysku‘, wspólnem nie z nimi, lecz z przyjacielem. Jedynym lekiem na rany serdeczne jest — Śmierć. Ona go połączy z druhem. Zrozumiał teraz słowa matki (ze sc. 19), że najbardziej mu słynąć bólem. Śmierć zabójcy przyjaciela nie dała mu upragnionej zemsty, nie wskrzesiła przyjaciela. Pójdzie więc za nim. ‚Hektorze, zbudziłeś mą duszę‘ woła, postanowiwszy już zginąć, ale nie wiadomo, do którego momentu życia to zbudzenie odnosi. Może to Priam, wołając go na drogę Hektora, zbudził tę duszę zatwardziałą w bolu? — W Iljadzie (23, 175) Achilles ‚zarżnął żelazem‘ na stosie Patrokla dwunastu mołojców trojańskich, a po spaleniu i pogrzebaniu zwłok urządził na cześć zmarłego turnieje, przedewszystkiem wyścigi na wozach. Achilles Wyspiańskiego rozdaje całe mienie zgromadzonym bohaterom (‚podzielcie się, jak wartość swoją każdy czuje‘), sam każe zajechać po siebie z rydwanem i tuż przed wsiadaniem zapytuje: ‚Przyjacielu, kogóż ci zabiję?‘ Na miejscu woźnicy Automedonta spostrzegł Palladę, w czarnej zbroi ze srebrną egidą, z zapuszczoną przyłbicą, przywitał ją z radością jako rozumną przewodniczkę: ‚Ponad tłum polecimy, szybciejsi niż błyski. — Prowadź mię, teraz czuję, żem Bogom jest bliski‘. Głasz-

cze jeszcze konie, wyobraża sobie, że pojedzie jak Apollo do nieba, żegna otoczenie już jako półbóg z wysoka, już widzi przed oczyma ‚świetlną zawieruchę‘. Palladzie porucza swego ducha. Wóz, powożony przez Palladę, ‚w szalonym biegu skręca razy kilka koło stosu‘ i rozbija się. — Achilles ginie jako dobrowolna ofiara pozgonnej przyjaźni.

Wsławiona przez Homera przyjaźń Achillesa i Patrokla była niemniej sławna w starożytności, jak przyjaźń Orestesa i Piladesa, Kastora i Polluksa, Tezeusza i Pejritoosa. Jeżeli boski Polideukes zrezygnował na rzecz śmiertelnego brata z nieśmiertelności i za zgodą ojca Zeusa przebywał dobę z Kastorem w Hadesie, by przez drugą mógł go mieć u siebie w Olimpie; jeżeli Tezeusz poszedł za życia do Hadesu, by uwolnić stamtąd Pejritoosa, to dlaczegóżby Achilles nie miał towarzyszyć Patroklowi na tamten świat? U Homera (Il. 23, 83 nn) prosi cień Patrokla, by przyjaciel złożył jego kości obok swoich, tak jak się razem chowali w domu ojca, a późniejsza tradycja spełnia to jego życzenie. Od tego życzenia do ofiarowania się Achillesa przy stosie przyjaciela nie tak daleko, jakby się na pierwszy rzut oka zdawało: stosunek starożytnych przyjaciół w tkliwości i gotowości do ofiar przypominał stosunek kochanków czy małżonków u nas. Więc koniec Achillesa utrzymany jest w stylu starożytnej przyjaźni, choć przeprowadzenie jego jest romantyczne. Warto przypomnieć, że Mickiewicz, który fabułę ‚Grażyny‘ oparł na dziejach gniewu Achillesa, dając Grażynie rolę Patrokla[1]), swojego Litawora-Achillesa posłał także na stos wraz z ukochaną żoną. To wszystko nie przeszkadza jednak stwierdzeniu, że ofiarujący przyjacielowi swe

[1]) Jak to niedawno przedstawił prof. Chrzanowski w studjum p. t.: ‚Źródło klasyczne Grażyny Mickiewicza‘, Sprawozd. z posiedzeń krak. Akad. Um., Grudzień, 1915, str. 2 nn., toż w zbiorze *Z epoki romantyzmu*, str. 193 nn.

życie Achilles nie jest tym bohaterem, wyzwolonym duchem, jakim go chciał przedstawić Wyspiański.

Po śmierci Achillesa kończy poeta intrygę Odyssa (sc. 24). Zapomniawszy, że w scenie jedenastej orszak Troilusa zabrał był już łuk i kołczan Pozejdona, daje teraz Kasandrze rolę Diktysowej Teano, która Palladjum trojańskie wynosi z świątyni Iljonu i oddaje — Troilusowi. Przy tej sposobności Kasandra objaśnia rolę owego Palladjum w zamierzonym obrzędzie. Na świętym koniu Pozejdona przybędzie ustrojony — Centaur, weźmie z rąk Troilusa olbrzymi łuk i wypuści z niego ku niebu strzałę: wtedy Kasandra otworzy bramę świątyni i wpuści do wnętrza orszak. ‚I to będzie znaczyło, — że morski Bóg jest z nami w zgodzie‘.

U Rzymian, na których pewnym zwyczaju Wyspiański wzorował swój obrzęd, wyrzucenie włóczni przez Fetialisa w kraj nieprzyjacielski, oznaczało wypowiedzenie wojny (Liv. 1, 32. 4, 30). Później, gdy rozszerzenie się państwa rzymskiego utrudniało takie strzelanie przez granicę, przełożono ową ceremonję przed świątynię Bellony (Ov. Fast, 6, 205). Wyspiański pogwałcił więc sens starożytnego obrzędu, ale skoro raz się zdecydował zastąpić Palladjum łukiem i strzałami, przyznać trzeba, że bardzo zręcznie połączył ten motyw z motywem konia. Dawniej łucznikiem w tej ‚zabawie‘ bywał Laokoon; ale od strasznej śmierci jego synów ‚nikt inny nie śmiał z koniem pójść — i nikt nie chciał pozwolić, — by jego dziecko łuk ten podawało — u bram rozwartej świątyni, — bo obawiano się Laokoona — losu‘. Dziś niewinny Troilus ma być pośrednikiem boga i podać Centaurowi łuk. A oto i sam Centaur-Odyss przybywa z orszakiem przed świątynię, ‚skłania się w ceremonjalne ukłony, to znów trójzębem tłum przegania, ustrojony z medyjska, jako Pozejdon na drewnianym koniku: tak zaś jest, że jeździec dźwiga sam na szelkach ów tułów koński, na którym niby harcuje‘. Wykapany krakowski — lajkonik! Wyspiański

i w drugiej ‚Legendzie‘ (z r. 1904) wprowadził ten przeżytkowy obrzęd[1]) w akcję w związku ze świętem rusalnem i wrzucaniem do wody słomianego króla zimy. Tam adaptacja była łatwiejsza, ze względu na to, że akcja ‚Legendy‘ rozgrywała się w tem samem miejscu, gdzie do dziś w oktawę Bożego Ciała harcuje lajkonik. Ale takie obrzędy ludowe, jak to widać z cytowanej powyżej książki Mannhardta (Antike Wald- und Feldkulte) nie są ograniczone żadnemi szrankami krajów i wieków. Jeśli na wiosnę mógł przyjeżdżać do Aten (i innych miast jońskich) z za morza Dionizos na łodzi, toczącej się na kółkach (późniejszy *currus navalis*, który dał nazwę karnawałowi), to czemużby suponowany konik trojański miał wyglądać inaczej niż krakowski? Folklor zupełnie uprawnia adaptację poety. — Orszak konika składa się z przebranych Greków, wśród nich znajduje się i Diomedes. Napróżno Kasandra pod bramą świątyni starała się wstrzymać Trojan. Już ‚wszyscy‘ rozbili drzwi, już Odysseusz odebrał od Troilusa łuk i kołczan, już wypuścił z niego strzałę. Kasandra obwieszcza, że w świątyni leży trup (Laokoona), wzywa Trojan do zamknięcia wrót, Troilusa do ucieczki. Odysseusz zabija chłopca strzałą, inne puszcza w tłum

[1]) Z listów do A. Chmiela (Mieś. liter. I 3, 1911, str. 241) widać, jak żywo interesował się Wyspiański krakowskim lajkonikiem. Oto, co pisze p. Chmiel: ‚W r. 1904 Towarzystwo miłośników Krakowa sprawiło nowy strój dla konika... Strój dla konika skomponował Wyspiański i u niego w domu był wykonany. W oktawę Bożego Ciała w r. 1904 poszedłem z Wyspiańskim do ogrodu p. Micińskiego, za rogatką zwierzyniecką, gdzie konik się ubiera. Kiedy wówczas po ubraniu konika — w cieplarni, wyszliśmy na podwórko, konik z całem otoczeniem ustawił się wśród drzew ze sztandarem, na którym orzeł polski, trzymający dwa wiosła, łomotał się chwilę. Muzyka zagrała konikową melodję — znaną każdemu krakowianinowi. Konik zaczął taniec. Wyspiański był bardzo wzruszony, a kiedy zaczęto fanfarę i pochyliły się proporczyki, a chorąży zatoczył poziomo ponad głowami rozwinięty sztandar, widziałem w oczach Wyspiańskiego łzy. Drżący ze wzruszenia, wyszedł ze mną zadumany i milczący i odezwał się dopiero, gdyśmy doszli do klasztoru zwierzynieckiego‘. Wyspiańskiego wzruszyła chyba myśl, że tak samo harcował ten konik za czasów wolnej Polski, że to jej przeżytek. Równocześnie obudził się w nim zmysł folklorysty, czującego głębokie tajemnice obchodów ludowych.

Trojan, mordowanych już i przez orszak Pozejdona. Z okrzykiem ‚Laokoonie, wróżba twa spełniona' Kasandra ucieka, a Odyss dalej ‚bije grotami w tłum', przypominając swoją późniejszą rolę zabójcy gachów na Itace (Odysseja, ks. 22).

Jak cała dotychczasowa rola Rezosa w dramacie, tak niepotrzebne jest jego przybycie do Priama (sc. 25). Priam przemawia do niego jak do nocnego gościa; Rezos nie rozumie jego słów, opowiada o swojej przygodzie z Grekami, ale gdy go Priam zwie ‚oszustem', on ze swej strony przypuszcza, że padł ofiarą zasadzki — samego Priama. Obustronna podejrzliwość ma już doprowadzić do rozlewu krwi, gdy krzyk Kasandry obwieszcza zgubę. Zjawia się ona w łunach pożaru, następnie w postaci zbrojnego Odyssa z Grekami. Rezos przeklina go jako gwałciciela zawartego co dopiero miru, staje z nim niechętnie do walki i ginie podczas niej od zdradliwej strzały Diomedesa. Konającemu wyjaśnia Odysseusz, że śmierć jego była konieczna, bo przypuszczał w nim moc Bożą i lękał się jej objawienia. Rezos zapowiada mu zgubę od przekleństwa Boga i umiera, a Odysseusz dumny ze spełnienia dzieła, gotów jest przyjąć godnie wszelką mękę — karę.

Narazie wydaje rozkaz, by mężczyzn wymordować, niewiasty ocalić. Takie było starożytne prawo zwycięzcy. Owiany już duchem Achillesa Agamemnon przypomina, że on jest teraz panem Iljonu i bierze w opiekę Priamidów; jeszcze bardziej po Achillesowsku przemawia Menelaos, głosząc pokój i ocalenie dla Trojan: ‚Życiem was obdarzę. — Niech choć tem słowem zdrady zbrodnię zmażę'. Ale Odysseusz nie uznaje już zwierzchnictwa Atrydów. On teraz rozkazuje. Atrydzi mogą pozostać bezczynni, on im wyznaczy część z wszelkiej zdobyczy. Hekabe liczy jeszcze na opiekę Menelausa i wzywa Priama, by klęknął przed ich siłą... ‚Przed czyją?' pyta nieporuszony starzec. Wie bowiem, że wobec zwycięskiego Odysseusza Atrydzi są bezsilni — przynajmniej w przedstawieniu Wyspiań-

skiego, bo poza tem posiadali oni jeszcze dosyć wojska i przyjaciół, by Itakejczyka zmusić do posłuszeństwa. Ale ten, ‚oceniając ich spryt‘, przejrzał ich, jak się zdaje, jako ludzi, którzy chcieli usunąć się przed gniewem bogów, wywołanym przez zdradę względem Trojan. On wziął na siebie całą odpowiedzialność, a przez to samo chwilową władzę przy dziele zniszczenia.

Ostatniego kawałka muru przy skajskiej bramie broni Parys z Dejfobosem (sc. 26). Jeśli bogini do niego i tej nocy zejdzie, to jeszcze Trojanie zwyciężą. Modli się więc do swej bogini, by zstąpiła do niego, gdy nadbiegający z pałacu sługa donosi mu o rzezi Priamidów. Konali ‚klnąc twoje imię przeklęte — i zwąc karaniem bożem — moce twych czarów nieświęte, — iżeś śmiał bóstwo gwieździste — wlec w twoje łoże człowieka; — że kara dla cię już bliska, — że klątwa już niedaleka, — co sięże ciebie — przychodnia‘. Parys zwiastuna zabija, a sam dzielnie walczy, póki go walczący obok Dejfobos nie przebił ztyłu oszczepem. Widocznie ostatni Priamida podzielał zdanie swej rodziny o przekleństwie, ściągniętem przez niego na Troję, a stracił już wiarę w moc swojej miłości i boskiej miłośnicy. Według tradycji starożytnej (także Diktysa) Parys zginął od strzały Filokteta. Z owdowiałą Heleną ożenił się Dejfobos. I kto wie, czy nie dlatego właśnie Wyspiański czyni go mordercą Parysa, — jako skrytego miłośnika Heleny.

Po śmierci Parysa Atrydzi łatwo zwyciężają resztki broniących się Trojan. A oto — odrobinę za późno, zstępuje po promieniu Afrodyte w szacie z gwiazd, szuka kochanka i przechodzi w kierunku grodu. Jeńcy wiedzą, że poszła w łożnicę Parysa. Znowu wraca, senna, nic nie widząca, błąka się, uśmiecha dziwnie, aż wreszcie spostrzegła trupa kochanka, cofa się ze wstrętem, znika na chwilę i znów pojawia się, ale teraz straszliwa, oczy jej piorunem rażą. Z szat się zdziewa nieskromnie, wzywa przybycia męża, grożąc, że jeśli nie przybędzie na tę jedną noc, to

ona świat ogniem zatopi, wszelki żywot spali. Przerażeni widzowie poznają w postaci ‚wpół odsłonionej z szat‘ boginię Afrodytę i rzucają się przed nią na kolana. Tylko Menelaos, uważając ją za Helenę, zrozpaczoną po stracie Parysa, rzuca się na nią z mieczem, wołając ‚Ja was ocalę‘. Ale gdy na nią spojrzał, miecz mu wypadł z dłoni — spodziewalibyśmy się, że zawoła teraz: Afrodyte! — Tymczasem on woła po trzykroć w przerażeniu: Helena! — a Grecy powtarzają to samo. — U Diktysa (V 14) Ajas domaga się po zdobyciu Troi zamordowania Heleny, jako sprawczyni wszystkich klęsk. Ale Menelaos, zawsze jeszcze w niej zakochany, ratuje ją z pomocą Odysseusza.

Natomiast w drugiej części Fausta Goethego Phorkyas objaśnia wysłaną naprzód przez męża Helenę, że po powrocie Menelaosa ma być — ścięta toporem. Uratował ją, jak wiadomo, Faust. Goethemu więc, zdaje się, zawdzięcza Wyspiański motyw zamachu Menelaosa na żonę. Niezrozumiały z początku okrzyk Menelaosa tem się tłumaczy, że poznał on nareszcie identyczność swej dawnej Heleny z Afrodytą. Po raz pierwszy ujrzał ją w blasku boskości i uświadomił sobie, że ta bogini, to Helena, że Helena — to Afrodyte.

Spóźnienie się Afrodyty do Parysa musiało być wprowadzone ze względu na fakt upadku Troi. Boginie Homerowe nie są ani wszechwiedzące, ani wszechmocne. Ale ostateczne zjawienie się bogini usprawiedliwiło wiarę Parysa w potęgę łaski bożej, w potęgę miłości i życia. Powtarzając ten motyw (z pewnemi modyfikacjami) w Akropolis, zaakcentował Wyspiański radość życia bez troski Parysa, jako jedyny cel wszelkich porządków państwowych i społecznych. Ale szczęśliwi są tylko wybrańcy bogów. Wszyscy inni plączą się w winy i pracują na swoją i drugich zgubę, póki ich śmierć nie wyzwoli z sieci losu i nie poprowadzi — na nowe żywoty.

Achilleida zawiera w sobie, jak widzieliśmy, tyle grubych niekonsekwencyj i sprzeczności, że nie możemy jej

uważać za dzieło wykończone. Intryga Odyssa, zerwana po przybyciu fałszywego Rezosa do Troi; sprawa zabrania Palladjum ze świątyni w dwojaki sposób przedstawiona; oddawanie branek (Agamemnona i Achillesa) raz przypisane znudzeniu, przesytowi, drugi raz obżałowywane jako strata miłosna — to wszystko i wiele innych drobiazgów dałoby się łatwo usunąć przy jakiej takiej rewizji manuskryptu, choćby przy korekcie. Zasadniczą, organiczną sprzeczność zawiera charakter Achillesa, który zaraz z początku dochodzi do pogardzania Atrydami, potem do potępienia czynu, wreszcie do poznania odradzającej mocy śmierci, by wskutek sparodjowania jego słów przez błazna Tersytesa znów wrócić do kultu czynu, pojętego teraz jako zemsta nad Atrydami w sojuszu z Hektorem. Od zdradzenia Greków ratuje go poświęcenie się Patrokla, śmierć przyjaciela przywraca mu charakter Homerowego mściciela, znacznie niższego od Homerowego w scenie z Priamem. Jedno zdanie starca o drodze Hektorowej budzi w nim znów ducha, znów staje się miłośnikiem śmierci, tym razem samobójczej. Apoteoza tej śmierci, dokonana przez współudział mądrej Pallady nie okupuje jej — przypadkowości.

Rewizja Achillesa Homerowego nie udała się Wyspiańskiemu dlatego, że nie zdecydował się na energiczne zerwanie z tradycją Iljady, a gdy raz powrócił na jej tory, Achilles Homera okazał się silniejszym od jego bohatera. Nie zaszkodziły mu ani romantyczne motywy Diktysa, ani wspomnienia parodyj Szekspirowskich; zepsuła mu bohatera, a przez to i całe dzieło, zbytnia pamięć o Iljadzie. Filolog, który wie, jak sprzeczności, odkrywane w Iljadzie, używane były za kryterjum do wydzielania z niej części, przypisywanych różnym czasom i autorom, będzie się mógł teraz, o ile jest unitarystą, powoływać na Achilleidę, która jest dziełem jednego autora, dziełem napisanem w krótkim czasie (na początku w. XX), a zawiera nie mniej sprzeczności, jak Iljada.

ROZDZIAŁ XI.

TRAGEDJA ODYSSEUSZA.

Plan trylogji. Zachowane zakończenie części drugiej (U Feaków). Rekonstrukcja części drugiej. Domniemana część pierwsza. Kontrast męża czynu i ludzi bez troski, używających. Część trzecia (Powrót Odyssa). Motywy z Odyssei. Motyw z Diktysa. Klątwa uzasadniona homerycznie obrazą pietas. Analiza motywów akcji. Rozbicie aktu pierwszego na dwa. Akt drugi. Permutacje, warjacje i kombinacje motywów z Odyssei. Pokonanie Przeznaczenia. Spełnienie się zemsty. Akt trzeci epilogiem. Przed śmiercią wizja życia. Utęskniona ojczyzna nie na tym świecie. Moment osobisty. Pieśń żywota skończona. Tajemnica syren. Łódź z duchami zalotników przepływa mimo. Odysseusz i po śmierci zostanie tułaczem.

Jak krytycznym myślicielem i artystą był Wyspiański, o tem świadczy choćby tylko rozmowa Konrada z maskami (2 akt ‚Wyzwolenia'). Przy takiej organizacji umysłu nie mógł nie dostrzec, że jego rewizja Iljady wypadła nieharmonijnie, a więc nieartystycznie. Mimo to wizje Homera tak opętały jego fantazję, że nie potrafił się oprzeć chęci zrewidowania także Odyssei. Z notatki prof. Tadeusza Estreichera, ogłoszonej w ‚Czasie' z 24-go grudnia 1907 r. a przedrukowanej w Wyspiańskiego Pismach pośmiertnych (t. II str. 230 nn) wynikałoby, że Wyspiański pracował nad swoją rewizją Odyssei w r. 1904 (równocześnie ze studjum o Hamlecie) i że zamierzał napisać całą trylogję o Odysseuszu. Ogłoszony w pismach pośmiertnych (II str. 177—181) fragment należy do dramatu na temat p. t.: ‚F e a k o w i e — O k r ę t' czy ‚U Feaków', a miał obejmować trzy akty: I Spotkanie z Nauzyką, II U Alki-

noosa, III Powrót Nauzyki. Spis osób zawiera nazwiska postaci z epizodu feackiego Odyssei, mianowicie z ks. 6, 7, 8 i 13. Są to Alkinoos, Arete, Nauzyka, Laodamos (zam. Laodamas), Hallos (zam. Haljos[1]), Klitonej, trzej synowie Alkinoosa; dalej Echinej (zam. Echenej — Echeneus) starzec, Pontonoos Keryks, Demodokos pieśniarz, Sprzymierzeni. Napisy aktów i spis osób pozwalają na rekonstrukcję ogólnych zarysów niezachowanego dramatu. W jakim duchu i stylu miał być utrzymany, o tem świadczy zachowany fragment.

Treść jego odnosi się do końca epizodu feackiego, opowiedzianego w trzynastej pieśni Odyssei. Tu po skończonem opowiadaniu Odyssa Alkinoos wyraża nadzieję, że teraz już nic nie stanie na przeszkodzie jutrzejszemu odjazdowi bohatera, i wzywa książąt, by do złożonych już w skrzynie podarków dodali nowe. Jakoż rano znoszą wszyscy swe podarki do okrętu Odyssa, sam Alkinoos je układa, potem wszyscy wracają na pożegnalną ucztę, uświetnioną śpiewem Demodoka. Uczta ta trwa do zachodu słońca. Przed wieczorem Odysseusz dziękuje za przyjęcie i prosi o odesłanie go do domu. Król rozkazuje Pontonoosowi, by napełnił puhary winem, wszyscy wylewają libację, Odysseusz żegna się jeszcze z Aretą i odchodzi z heroldem i trzema dziewczętami królowej, niosącemi posiłek i nowe dary do okrętu. Po przybyciu na pokład Odysseusz kładzie się spać, okręt płynie, wiozący do utęsknionej ojczyzny męża, który wreszcie zapomniał o wszystkich cierpieniach. Przybiwszy rano do itackiej zatoki Forkysa, wynieśli Feakowie śpiącego bohatera na ląd, złożyli obok niego wszystkie dary i odpłynęli. Teraz dopiero spostrzegł Pozejdon, że Odysseusz z pomocą Feaków uszedł przed jego gniewem. By pomocników ukarać,

[1]) Przekręcanie nazwisk trzeba, jak się zdaje, kłaść na karb wydawców, źle czytających rękopis, nie autora, który w tym wypadku nie przeprowadzał korekty. Na str. 179 w. 1 trzeba czytać: „Rozumiem" (zam. Rozumiesz).

poszedł na brzeg wyspy Feaków, Scherji, a zobaczywszy wracający okręt, uderzył go płaską ręką i w oczach patrzącego tłumu przemienił w skałę, kształtem podobną do okrętu. Alkinoos widział w tym cudzie spełnienie się starej przepowiedni o gniewie Pozejdona, spowodowanym przez odwożenie przybyszów ze Scherji i bojąc się, by nie spełniła się dalsza część przepowiedni, otoczenie wyspy wysokiemi skałami, nakazał złożyć bogu ofiary i modły. Czy Bóg wysłuchał jego modłów, o tem Homer milczy.

W tem opowiadaniu Homera zastanowił Wyspiańskiego przedewszystkiem ów cud, dotyczący okrętu, na którym Feakowie przewieźli Odyssa. Wyspiański interpretuje go po swojemu. Oto Alkinoos obwieszcza, że jeśli Odysseusz jest uczciwy, czysty i szlachetny, to może zabrać przygotowaną nawę z ludźmi i darami, a wiatr powieje i Bóg pozwoli... Nie dopowiedział ‚powrócić do ojczyzny‘, nie wyłożył drugiej alternatywy, gdy Odysseusz zastrzegł się przeciw badaniu tajemnic jego duszy i losu. To jest przywilejem bogów. Za wdzieranie się na ich szczyty, może króla spotkać kara. Warto przypomnieć, że w pisanem w tym samym czasie studjum o Hamlecie (str. 103) Wyspiański uzasadnia myśl: ‚nie ludzie rządzą światem‘ słowami: ‚Chcesz czynić podobnym Bogu — człowieka? Zbliżyć do Boga? — Miecz sądu chwytasz do ręki? — Zjawia się oto przestroga... Bogowie cię darzą oklaskiem — lecz okręt twój w fali zatonie‘. Kara za przywłaszczenie sobie roli Boga-Sędziego spotyka i św. Stanisława (w ‚Skałce‘). Król wie (ale my nie wiemy) o jakiej karze myśli Odysseusz, skoro słowa Odysseusza rozumie tak, że ten uważa się za narzędzie w ręku Boga, który przez jego czyn włoży jakiś cios na barki króla. Tymczasem wina króla polega jedynie na tem, że pozwolił nadużyć swej dobroci i serca. W obeldze, rzuconej w twarz Odyssowi: ‚wszeteczniku‘, leży prawdopodobnie tajemnica owego nadużycia. Ponieważ trudno przypuszczać, żeby ofiarą jego miała była paść królowa Arete, a oprócz niej

występuje jeszcze tylko Nauzyka, z nią trzeba łączyć Odyssowe ‚bogów dary' (w Iljadzie mówił Parys, że takich darów bożych się nie odrzuca) i wnosić, że badanie winy Odyssa przez króla naprowadziłoby go na cios, którego narzędziem tylko był Odysseusz. Na obelgę króla porywa się bohater do miecza, ale powstrzymany przez Feaków, musi wysłuchać powtórzenia, że takie jego miano (t. j. wszetecznik[1]) i taka dola. Może sobie zabrać dary i wsiąść na świętą nawę. Jeżeli jest zły, to go spotka kara, zginie. Ową złość omawia król jeszcze taką parafrazą: ‚Jeżeli serce gniazdem wężych gadów — jad niosąc do sadów'. Jest to aluzja do znanego wiersza: ‚zdradliwa żmija wkradła się do sadu', a jej użycie potwierdza nasz domysł, na czem polegało nadużycie dobroci i serca przez — wszetecznika. Jeśli Odyss chce uniknąć śmierci, to powinien upaść przed królem, wyznać mu swą winę, kłamstwo nazwać kłamstwem, podłość podłością i błagać o litość. Ponieważ mina Odysseusza nie zdradza żadnej skruchy, przeciwnie jest wyzywająca, król każe mu wstąpić w świętą nawę i rzuca przekleństwo na jego żywot przyszły i przeszły: Wezwanie króla powtarzają wszyscy: ‚Patrz, czyliś błogosławion, czyli cię przeklęto!' ‚Odyss wychodzi, idzie ku wybrzeżu, wszyscy patrzą za nim zdala, oczekują. Okręt odbija od brzegu, zrywa się burza... błyskawice, piorun rozbija okręt. Olbrzymie skały dźwigają się z głębi morza i przesłaniają horyzont i przesłaniają morze'. — Ponieważ tradycja pozwoliła Odysseuszowi wrócić do Itaki, a sam Wyspiański przedstawił potem ten powrót,

[1]) Możliwem jest, że Odysseusz w całym dramacie ‚U Feaków' nie wymienił swego nazwiska, nie zdradził się ze swą przeszłością, przynajmniej przed wszystkimi innymi z wyjątkiem Nauzykai. Dla innych był on ‚Nikt', jak dla Cyklopa w Odyssei (9,366) *Οὖτις*. Takie postawienie sprawy pozwoliłoby poecie na refleksje o człowieku, który zgubił swą duszę, a dopóki jej nie odnajdzie, dopóki nie odnajdzie swego przeznaczenia, jest ‚Nikim'. To przypuszczenie potwierdzają słowa z ‚Powrotu Odyssa' (akt 1): ‚Niczem był żywot mój... i jestem ludziom Nikt i niczem stoję'.

musimy przyjąć, że Odysseusz nie wstąpił na święty okręt Feaków i nie zginął razem z nim. Kara dotknęła więc tylko Alkinoosa, którego miasto odtąd było odcięte od reszty świata. Stara przepowiednia spełniła się w zupełności.

Przemiana okrętu w skałę i otoczenie wyspy górami, to epilog Homerowej opowieści o Feakach. Fragment więc, zatytułowany ‚Okręt‘ jest epilogiem dramatu Wyspiańskiego: ‚U Feaków‘. Pierwszy akt (Spotkanie z Nauzykaą) był osnuty na szóstej księdze Odyssei. Tu, jak wiadomo, ukazuje się Nauzykai we śnie Atena w postaci jej ukochanej towarzyszki i upomina ją, by myślała o weselu, o przygotowaniu czystej bielizny dla siebie, drużb i rodzeństwa: ‚Już ci niedługo być dziewicą — mówi jej. Najszlachetniejsi z młodzieży Feaków starają się o ciebie. Więc poproś o świcie ojca o wózek zaprzężony w muły, naładuj na niego bieliznę i jedź do rzeki prać‘. Królewna spełnia radę, otrzymaną we śnie, i zwraca się do ojca z tą prośbą, nic jednak nie wspominając o swem bliskiem weselu. Prośba wysłuchana. Nauzykaa jedzie z towarzyszkami nad rzekę, pierze bieliznę, rozpościera ją na kamykach, by schła, poczem się posila, a wreszcie gra z towarzyszkami w piłkę. Gdy piłka wpadła do wody, dziewczęta wrzasnęły, a ich krzyk obudził Odyssa, śpiącego w pobliskim krzaku. Zasłaniając swą mizerną nagość, zniszczoną wodą morską i mułem, liściastą gałęzią, wyszedł bohater ze swego ukrycia; dziewczęta na jego widok rozpierzchły się na wszystkie strony. Została tylko Nauzykaa, do której zwrócił swe równie wykwintne jak delikatne słowa. Dwa razy potrącił w nich o małżeństwo dziewicy, a wreszcie prosił o jakie prześcieradło dla okrycia się. Nauzykaa poznała z dwornej mowy, że ma do czynienia z człowiekiem ‚lepszym‘, choć nieszczęśliwym; przyrzekła pomoc i opiekę i przedstawiła się. Na jej rozkaz dziewczęta podały błagalnikowi szaty i flaszeczkę z oliwą, on obmył się na uboczu w rzece, namaścił, ubrał, a Atena

oblała jego postać wdziękiem i urokiem. Spostrzegła tę przemianę Nauzykaa, uznała w przybyszu człowieka równego bogom i wyraziła życzenie, żeby to jej dostał się z pośród Feaków taki dworny kawaler za męża albo — żeby tak przybyszowi spodobało się zostać... Pokrzepionemu jadłem i napojem wskazuje drogę do miasta i poleca mu iść samemu, dopiero w pewnej odległości za nią, bo gdyby ich razem zobaczyli Feakowie, toby mówili, że prowadzi sobie na męża takiego pięknego rozbitka. A może jaki bóg zstąpił na jej gorące modły z nieba, by już przy niej pozostać? Wolała sobie z obczyzny szukać męża, bo młodzieńcy feaccy dla niej za marni. — W tych hipotetycznych bajkach tłumu mieści się baśń serca uroczej królewny. Homer jej dalej nie snuł. Ale to, co dotąd powiedział, nęciło wielu poetów do dalszego prowadzenia opuszczonego wątku. Goethe w niedokończonej ‚Nauzykai‘ zamierzał przedstawić dzieje tej nieszczęśliwej dziewiczej miłości do przybyłego z za morza królewicza, który był wprawdzie bardzo sławnym bohaterem, ale słynął też z wierności dla swej Penelopy i tęsknił za powrotem do domu. Ta miłość Nauzykai musiała zajmować dość miejsca i w dramacie Wyspiańskiego, skoro jej imię położył w tytule aktu pierwszego i trzeciego.

Akt drugi (u Alkinoosa) miałby prawdopodobnie osnowę z pieśni siódmej i ósmej Odyssei: Odysseusz przybywa do czarodziejsko pięknego pałacu Alkinoosa, błaga Aretę (mądra żona Alkinoosa była siostrą jego brata) o opiekę i odesłanie do ojczyzny, otrzymuje na wezwanie starego Echeneosa gościnność i zapewnienie, że rankiem będzie na okręcie odesłany do ojczyzny, a tam go spotka, ‚co mu los przeznaczył i nieubłagane siostry przy urodzeniu uprzędły‘. Przy uczcie poznaje Arete na przybyszu koszulę i płaszcz własnej roboty i pyta, kto mu je dał? Na to Odysseusz opowiada swoje przeprawy od opuszczenia wyspy Kalipsy i wspomina o spotkaniu Nauzykai. Na zapytanie, dlaczego go królewna sama nie przyprowadziła,

odpowiada tak dwornie, że król wyraża życzenie takiego męża dla Nauzykai. Gdyby on sam chciał zostać u Feaków, toby dostał dom, mienie i królewnę. Ale nie będzie go zatrzymywał przemocą i, jak przyrzekł, odeszle go do domu. — Na drugi dzień poleca król zgromadzonemu ludowi przybysza i odesłanie go do ojczyzny; zaprasza sprzymierzeńców na wspaniałą biesiadę, przy której Demodokos śpiewa o sporze Odysseusza z Achillesem pod Troją. Wspomnienie dawnych bolów wzrusza Odysseusza, który płaszczem zasłania twarz, by zakryć łzy przed biesiadnikami. Po uczcie odbywają się igrzyska na cześć gościa (bieg, mocowanie się, skok, rzucanie dyskiem, walka na pięści). Wezwany przez Laodamasa do udziału w agonie przybysz bierze niechętnie w rękę dysk i odnosi zwycięstwo nad młodzieżą feacką. Pociesza ją Alkinoos tem, że Feakowie do czego innego stworzeni. Umieją oni dobrze biegać, dobrze żeglować, ale przedewszystkiem lubują się w biesiadach, tańcach i śpiewie, często zmieniają stroje, biorą ciepłe kąpiele i spoczywają. Dla zilustrowania tego życia feackiego Demodokos śpiewa o miłostkach Aresa i Afrodyty, a młodzi Feakowie tańczą do słów pieśni pantominę. Potem królewicze Haljos i Laodamas popisują się tańcem, skombinowanym z grą w piłkę. Odysseusz podziwia to życie, cieszy się niem, a radość jego rośnie, gdy go Feakowie na wezwanie króla hojnie obdarzają. Na te podarunki daje mu Areta wspaniałą skrzynię. Odysseusz pokrzepia się ciepłą kąpielą i wraca na ucztę. W powrocie spotyka stojącą we drzwiach sali Nauzykaę, która patrzyła na niego z podziwem i żegnając go, prosiła, by pamiętał o niej w ojczyźnie, bo jej przedewszystkiem zawdzięcza swe życie. On przyrzeka, że będzie jej codziennie składał dziękczynienia, jak bogini — i zasiada do stołu. Przy tej wieczerzy śpiewa Demodokos o drewnianym koniu i zdobyciu Troi. Odysseusz, słysząc ten śpiew, topnieje z żałości i skrywa znów obfite łzy płaszczem. Dostrzega je tylko Alkinoos, przerywa z grzeczności muzykę, dotyka-

jącą tak niemile gościa, i prosi także jego o pewną grzeczność, o wymienienie nazwiska, kraju i miasta rodzinnego, by go tam — kierowany myślą okręt mógł zawieźć... Odysseusz odpowiada na początku pieśni dziewiątej: Największą dla mnie rozkoszą jest słuchać śpiewu, najprzyjemniejszem życiem ucztować z całym ludem przy stołach pełnych mięsiwa, przy pełnych dzbanach i puharach. Ale to życie tem bardziej daje mi odczuć moją dotychczasową nędzę, bom ja — Odysseusz, syn Laertesa z Itaki. — Tu następuje opowiadanie przygód od zburzenia Troi, przedmiot, nie wchodzący już w akt u ‚Alkinoosa'.

Znając ‚Achilleidę' i gobelin trojański z ‚Akropolis', możemy z łatwością odgadnąć, jak ta treść epizodu feackiego nadawała się do wydobycia ulubionego Wyspiańskiemu kontrastu: z jednej strony niewinne, beztroskie życie Feaków, nieustanna uczta, muzyka, śpiew i taniec — z drugiej obciążony tylu winami bohater czynu, który musi słuchać pieśni o swym najpodlejszym sukcesie, o koniu trojańskim i o sporze z Achillesem. Na tle tego kontrastu musiała nastąpić w Odysseuszu przemiana wartości. Zaczął cenić nie czyn, okupiony winą, lecz niewinną bezczynność, nie sukces, ściągający klątwę, nie sławę, lecz zapomnienie, byleby bez wyrzutów cudzych i własnych. Płacz przy obu pieśniach Demodokosa, przypisany mu przez Homera, był dostatecznym punktem wyjścia do skonstruowania takiej przemiany. Były chwile, w których Odysseusz niczego bardziej nie pragnął, jak zostać Feakiem, tembardziej, że znalazł serce, szczerze kochające, w Nauzykai — ale przeznaczenie, budzące jego obarczone sumienie, pędziło go precz. — Początek aktu trzeciego (powrót Nauzykai) musiał być wypełniony powolnem wyrzekaniem się pokus feackich (tak samo kusiły go niegdyś Syreny, a on im się oparł), ale ta rezygnacja musiała przychodzić tem boleśniej, że trzeba było wyznać swą klątwę Nauzykai, by ją odstraszyć od siebie. Kto wie, czy zrozpaczona królewna nie wyznała swego zawodu ojcu. W każ-

dym razie ten widział się zmuszonym do wywarcia na Odysseusza pewnej presji, by się albo co prędzej zabierał, albo starał o przebaczenie u niego, a więc o naprawienie winy. Jak się to obróciło, widzieliśmy z zachowanego fragmentu.

Epizod feacki tak nadawał się do osnucia na nim pieśni życia niewinnego, bez troski, i do potępienia czynu, obarczającego sumienie klątwą i siejącego do koła nieszczęście, że należy żałować nienapisania lub niewykończenia dramatu powyżej naszkicowanego. Do przeprowadzenia przemiany charakteru Odysseusza z ‚Achilleis‘ w boskiego cierpiennika, ściganego przez los, w hardego pokutnika wystarczają ramy dramatu u Feaków. Bezpośrednio do niego nawiązuje się zachowany ‚Powrót Odysa‘ (wyd. w r. 1907). Po wykończeniu Feaków nie byłby już poeta uczuwał potrzeby stwarzania nowego ogniwa, łączącego ‚Achilleidę‘ z ‚Powrotem Odysa‘. Odnośnie do Odysseusza Achilleida, Feacy i Powrót Odysa stanowiłyby zamkniętą trylogję. Jeżeli jednak przed napisaniem dwóch ostatnich dramatów planował Wyspiański jakąś trylogję o Odyssie, to przed epizodem feackim Odysseja dostarczała mu do wyboru tylko dwa epizody: ‚U Kalypso‘ (Od. 5) i ‚U Kirki‘ (Od. 10). W pierwszym epizodzie zapomina bohater w ramionach nimfy o dotychczasowych przeprawach i nieszczęściach, ale nie może i nie chce zapominać o domu i rodzinie, i dla ich odzyskania gardzi nawet wieczną młodością i nieśmiertelnością, ofiarowaną mu przez nimfę; w drugim piękna czarownica zamienia jego towarzyszów w zwierzęta, ale jemu zaszkodzić nie może, jako posiadającemu pewne cudowne ziółko; obdarza go więc swoją miłością i więzi przez rok, a po roku posyła żywcem do — piekieł, a raczej do Hadesu. Z ‚Kalypsy‘ można było wykroić co najwyżej jedną scenę, czy jeden akt o treści tej samej co ‚U Feaków‘: bohater wyrzeka się żywota bez troski, bo go w dal pędzi przeznaczenie. Więcej zdarzeń i osób przedstawia drugi epizod: niskie używanie, którego

symbolem jest Kirke, bardziejby się nadawało za przedmiot dramatu, w którymby Odysseusz próbował zapomnieć o swej winie i klątwie w ramionach Rozkoszy, pókiby wyrzuty sumienia nie obudziły się na nowo i nie rzuciły go znów na fale. Tylko towarzysze Odyssa znaleźliby szczęście w zezwierzęceniu. Wizja demonicznej Circe Sodomy mogłaby także wpłynąć na wybór tego tematu. Ale ostatecznie poeta go nie opracował, więc możemy go zaniechać, a zwrócić się do ‚Powrotu Odysa'.

Fabuła dwóch początkowych aktów potrąca o następujące motywy Odyssei (ks. 17—22). Odysseusz w przebraniu żebraczem przybywa w towarzystwie świniopasa Eumajosa do zagrody swego pałacu. Po drodze lży go i kopie skotarz Melantheus. Żebrak rozważa, czy go ma uderzyć kijem i pozbawić życia, czy go też podnieść do góry i roztrzaskać mu łeb o ziemię (17, 236 nn). Na dziedzińcu poznaje pana wierny pies. Odysseusz siada na progu sali, w której biesiadują zalotnicy przy muzyce i śpiewie Femjosa, potem wchodzi do sali i żebrze u zalotników o kąski. Antinoos rzuca na niego stołkiem. Nie wszyscy zalotnicy pochwalają tę brutalność (17, 328—491). Nadchodzący na swoje miejsce żebrak Arnajos, znalazłszy je zajęte, wszczyna kłótnię z przybłędą, a podjudzony przez Antinoosa, stacza z nim walkę — dla siebie sromotną. Amphinomos częstuje zwycięzcę i otrzymuje od niego tajemniczą przestrogę (18, 1—156). Wieczorem lżą Odysseusza służebne dziewki, zwłaszcza Melantho, a Eurymachos popiera swe drwiny rzutem krzesełka (18, 303—427). W nocy usuwa Odysseusz z Telemachem wszelką broń z sali, ‚by nie czerniała od dymu' (19, 1—34). Penelope postanawia oddać wreszcie rękę temu z zalotników, który naciągnie łuk Odyssa i przepuści strzałę przez pierścienie ustawionych dwunastu toporów (19, 571 nn). Spoczywający w sali Odysseusz widzi dziewki, wymykające się z domu do zalotników, i rozważa, czy niema wstać i pozabijać bezwstydnych (20, 1—21). Rano rozkazuje Eurykleja dziewkom

posprzątać salę przed uroczystą biesiadą. Pastuch Filojtjos czuje litość nad nieznanym żebrakiem. Zalotnicy naradzają się nad zabiciem Telemacha, ale niepomyślna wróżba wstrzymuje ich od zbrodni. Przy biesiadzie Ktesippos rzuca na żebraka krowią nogę. Ujmuje się za nim Agelaos. Zalotników opanowują wśród wesołej biesiady ponure przeczucia. Ale wieszczby Theoklymenosa przyjmuje Eurymachos szyderstwem (20, 147 nn).

Penelopa rozkazuje teraz służbie wnieść do sali łuk Odyssa, otrzymany przezeń niegdyś w Lacedemonie od Ifitosa, syna Eurytosowego, i obwieszcza zalotnikom, że chcąc położyć kres zjadaniu jej majątku przez tak licznych gości, wybierze za męża tego, który naciągnąwszy łuk, przepuści strzałę przez pierścienie dwunastu siekier. Największą nadzieję spełnienia tego warunku ma Atinoos. Ale pierwszą próbę naciągnięcia łuku robi Telemach — napróżno. Nie lepiej wiedzie się zalotnikom. Więc przy pomocy tłuszczu zmiękczają nad ogniem rogową broń. Tymczasem Odysseusz rozkazuje wiernym pasterzom, by zamknęli drzwi do sali, a ponieważ zalotnicy zaproponowali odłożenie naciągnięcia łuku na kiedyindziej, on prosi o pozwolenie ujęcia tej broni i za interwencją Telemacha pozwolenie to otrzymuje. Naciąga więc łuk: strzała przelatuje przez pierścienie (ks. 21). Odysseusz zrzuca teraz z siebie żebrackie łachmany, bierze na cel Antinoosa i zabija go. Zalotnicy chcą chwycić za broń, która zwykle wisiała na ścianach sali, ale jej nie znajdują. Odysseusz obwieszcza się mścicielem swoich krzywd. Próżno Eurymachos składa całą winę na zabitego Antinoosa. Trzeba walczyć przybocznemi mieczami, a zasłaniać się stołami. Ojcu pomaga Telemach, który mu też przynosi hełm, tarczę i parę włóczni. Podobnie też uzbraja dwóch wiernych pasterzy. Zapomina jednak zamknąć drzwi do zbrojowni, z czego korzysta Melantheus i już ma zaopatrzyć zalotników w dzidy i tarcze, gdy go wiążą wierni pasterze. Zalotnicy kolejno giną. Odysseusz oszczędza tylko śpiewaka

Femjosa i skrytego pod krzesłem Medona (22, 1—390). Prócz tych szczegółów uwzględnia Wyspiański zetknięcie się Odysseusza z ojcem Laertesem (ks. 24, 204 nn) i rady Tafijczyka Mentesa, który jadąc z towarzyszami za ciemne morze do obcojęzycznych ludów, zatrzymuje okręt na wybrzeżu Itaki, odwiedza syna swego przyjaciela i radzi mu szukać słuchu o Odyssie w Pylos i Sparcie (Od. 1, 180 nn).

Mimo tylu motywów z Odyssei ‚Powrót Odysa' robi wrażenie dziwne — niehomeryczne. Źródłem tej niehomeryczności jest, jak w ‚Achilleidzie' — Diktys. Ostatnie dwa rozdziały ‚Wojny trojańskiej' mają następującą treść: Odysseusz, nękany częstemi wróżbami i złowróżbnemi snami posprowadzał zewsząd najlepszych snowidzów i opowiedział im, że nieraz wychodzi ku niemu we śnie z tego samego miejsca jakaś postać o twarzy na pół boskiej, pół ludzkiej, a gdy on wyciąga ręce, by ją miłośnie objąć, odpowiada mu ludzkim głosem, że tego rodzaju związek jest zbrodniczy, jako między tą samą krwią, bo potem jedno zginie przez drugie. — Gdy to rozważał i pragnął poznać, co to znaczy, zdawało mu się, że jakieś ostrze, pochodzące z morza, zjawiło się i rzucone na niego rozdzieliło go z senną marą. — Wszyscy zebrani oświadczyli jednogłośnie, że to wróżba niedobra i kazali mu się strzec syna. Wskutek tego Odysseusz, bojąc się Telemacha, wysłał go do swej posiadłości na Kefalonji i przydał mu zaufanych stróżów, a sam ukrywał się po miejscach odległych i skrytych, by ujść przed mocą snów.

W tym właśnie czasie przybył na Itakę, wskazaną mu przez matkę, Telegonos, nieznany ojcu syn Odysseusza i Kirki, który dorósłszy, opuścił wyspę Ajaję, gdzie go matka wychowywała, i chciał pozdrowić nieznanego mu ojca. W ręku niósł młodzieniec włócznię z grotem, zrobionym z ości jakiejś ryby morskiej, jakto było zwyczajem na rodzinnej jego wyspie. Strażnicy nie chcą go wpuścić do Odyssa, a gdy zawołał, że przyszedł przywitać ojca, stawiają jeszcze większy opór, w przekonaniu, że młodzie-

niec przyszedł zabić ojca; bo nie wiedzieli, że Odysseusz ma jeszcze drugiego syna. Telegonos, odpierając odpędzających go strażników, kilku zabił, innych poranił. Dowiedziawszy się o tem Odysseusz, wyszedł z domu, a przypuszczając, że to Telemach nasłał na niego tego młodzieńca, rzucił nań włócznią, którą dla bezpieczeństwa zwykle nosił przy sobie. Młodzieniec uszedł jakoś ciosu i teraz sam rzucił swoją włócznię na Odyssa. Ugodzony Odysseusz cieszył się ze swego losu i uważał za łaskę dla siebie to, że ginąc z rąk obcego człowieka, uwolnił od zbrodni ojcobójstwa najdroższego Telemacha. Resztką przytomności zapytał młodzieńca, kim jest ten, co odważył się zabić przesławnego w wojnie i pokoju Odysseusza, syna Laertesowego. Telegonos poznał zapóźno, że to jego ojciec i wśród objawów największej żałości wyjawił swoje i swej matki imię i ojczyznę. Odysseusz umierając, zrozumiał swoje sny, gdy się spełniły w sposób najmniej przez niego oczekiwany. — Treść Telegonji, wysnuta z przepowiedni Tejrezjasza (Od. 11, 134: *θάνατος δέ τοι ἐξ ἁλός αὐτῷ*. mógł poznać Wyspiański z jakiegokolwiek podręcznika mitologji. Ale tylko u Diktysa wplątany jest w tę historję Telemach, tak jak u niego; tylko u Diktysa znajdujemy tę atmosferę pełną trwogi przed wiszącem przeznaczeniem, która otacza też dzieło Wyspiańskiego. O ile podane dotąd motywy uległy przemianie, pokaże analiza treści.

Dla skoncentrowania akcji i zachowania konwencjonalnych trzech jedności pomija Wyspiański pobyt Odysseusza w chacie świniopasa Eumajosa (ks. 14, 15), gdzie bohater dał się poznać synowi, Telemachowi, i ułożył z nim plan wymordowania zalotników (ks. 16). Aby pewne szczegóły, potrzebne do ekspozycji, móc przytoczyć we wstępnej rozmowie Odyssa z pastuchem (Eumajosem), prowadzonej już w podwórzu zagrody Odyssa, posługuje się poeta wybiegem, że pastuch nie pamięta, co mu tam wieczór opowiadał przybysz, ‚bo się przywierały — już oczy‘, a on lubi, gdy kto gada pod wieczór, oczywiście dlatego,

że wtedy najlepiej drzemie. Dwór Odyssa wyobraża sobie poeta, jako położony na pagórku niewielkim nad brzegiem ruczaju (Pastuch przynosi stamtąd wodę w konwjach); świecą się z daleka pobielane ściany... Oto Pastuch pyta; ‚Cóż stoisz przed dworem? — Cóż poglądasz we dworu ściany? — He? — Bielony?‘ Bohater, wpatrzony w dwór, nie odpowiada, więc pastuch opowiada mu o gachach, mordercach, łotrzykach, uciekających z pobliskich ziem przed prawem i stryczkiem: znaleźli przytułek, azyl na dworze królowej, ‚gdzieś z za morza sprowadzonej z dala‘ i, korzystając z nieobecności męża, zjadają i przepijają mu dobytek.

Ojciec Penelopy, Ikarjos, mieszkał dawniej w Lacedemonie, stąd musiał uciekać do Akarnanji lub Kefalonji czy Samos. Skądś stamtąd przywiózł ją sobie Odysseusz. Choć więc nie rozumiemy, dlaczego pastuch akcentuje jej sprowadzenie z za morza, musimy uznać prawdziwość samego faktu. Charakterystyka gachów brzmi jak Liwjuszowe (1,8) opowiadanie o zbiegach, szukających azylu w założonym właśnie Rzymie, ale da się objaśnić pewnemi przykładami z epoki Homerowej: Zamordowanie człowieka nie uchodziło wtedy za obrazę prawa boskiego; morderca płacił krewnym grzywnę lub uciekał z kraju. Za takiego zbiegłego mordercę przedstawia się Eumajosowi Odysseusz (Od. 13, 259), Telemachowi Theoklymenos (Od. 15, 256): obaj swoją przeszłością popierają prośbę o — gościnność. Możemy przytoczyć cały szereg innych morderców-zbiegów: Heraklida Tlepolemos, zabiwszy wuja swego ojca, uciekł na Rodos i został tam — królem (Il. 2, 661); Lykophron z Kythery, schroniwszy się do Ajasa Telamonowego, stał się jego towarzyszem broni i przyjacielem (Il. 15, 430); Patroklos, pozbawiwszy mimowoli życia młodego towarzysza, schronił się do Peleusa i wychowany wraz z Achillesem, towarzyszył mu odtąd całe życie (Il. 23, 85)... Przytoczyliśmy te przykłady nietylko dla objaśnienia charakterystyki gachów przez pastucha, ale także dla pokaza-

nia, że zabić kogoś — to u Homera nie taka znowu straszna rzecz. Dlatego też tak łatwo zabija się ludzi w dramacie Wyspiańskiego.

Homerowego świniopasa Eumajosa (Od. 14, 81 nn) najbardziej serce bolało, że gachy zjadają najpiękniejsze wieprze jego pana i dlatego ich nienawidził. Według innych napomknień Homera byli to przedstawiciele okolicznych rodów szlacheckich, którzy przypuszczając, że król już nie wróci, dopiero w szóstym czy siódmym roku po zdobyciu Troi zjechali się na dwór Penelopy, by po usunięciu Telemacha zapewnić jednemu tron, a innym udział w majątku królewskim. Ten najazd gachów-złodziei uważa pastuch za karę, spuszczoną przez Boga na króla, który ‚był taki, jak oni'. Objaśnienie tej aluzji spotykamy w późniejszym wyznaniu Odyssa: ‚Ja to mojego ojca precz wyzułem — z władzy, ja psami precz za dwór wyszczułem, — chciwy władzy, pierwszeństwa chciwy i sytości'. Ten motyw pogwałcenia przez syna czci należnej ojcu, zdeptania obowiązującej *pietas* wymyślił sam poeta, by w myśl etyki Homerowej obciążyć Odysseusza najcięższą winą i klątwą. O mężobójstwo nie troszczyli się bogowie; przy ‚czynach' wojennych pod Troją sami mu pomagali. Ale kto obrazi rodziców, ten podpada Erynjom. To też Telemach, wezwany przez Antinoosa, by oddalił od siebie matkę, odpowiada mu, że gdyby to uczynił, a odchodząca matka go przeklęła, gniotłaby go straszna kara boska i stałby się przedmiotem wstrętu u wszystkich ludzi (Od. 2, 135 nn). Gdy Fojniks, idąc za radą matki, uwiódł młodą nałożnicę ojca, ten przeklął go za czyn nie synowski i oddał Erynjom (Il. 9, 454). Z tego widać, jak trafnie Wyspiański skonstruował swój motyw, impietas Odysseusza, by tego przedstawić jako znienawidzoną przez ludzi i przez siebie samego ofiarę Erynij.

Za punkt wyjścia posłużyła mu ta okoliczność, że Odysseusz jest u Homera królem, choć ojciec jego jeszcze żyje, i nigdzie niema wyraźnej wzmianki, że mu dobro-

wolnie oddał rządy. A dalej życie Laertesa jest nędzne: przebywa on zdala od pałacu na wsi i sam uprawia tam ogród. Widzimy go, jak w skórzanych cholewach i rękawicach i w czapie koziej okopuje drzewo (Od. 24, 226). I znowu tego położenia byłego króla Homer nie wyjaśnia, nie mówi, co starca skłoniło, by pracował jak najemnik czy niewolnik. Radość, z jaką wita syna, a syn jego (Od. 24, 318 nn) i jego dalsze zachowanie się dowodzą, że syn nigdy w życiu przeciw niemu nie zawinił; ale Wyspiańskiemu wolno było zamknąć oczy na tę ostateczną harmonję i z poprzedniego położenia starca wysnuć motyw o winie syna, motyw, stanowiący oś całego dramatu.

Pastuch spostrzega, że jego opowiadanie o złodziejachgachach, okradających złodzieja-króla, wzruszyło żebraka i dumny jest ze swej umiejętności dobierania się do dusz ludzkich, chociaż nie rozumie, czemu żebrak żałuje rodu królewskiego, co hańbę przyniósł na Itakę (przez pogwałcenie pietas synowskiej). Nie wie też, czemu żebrak prosił, by go od świń (Eumajowych) zaprowadzić do ludzi: ,Ludzie to świnie' mówi w zamyśleniu, a przedtem ni stąd ni zowąd pyta: ,Znasz się z memi psami, — psy się tobie łasiły?' Przy pierwszem zbliżeniu się do chaty Eumajosa psy świniopasa opadły żebraka, a on zwyczajem dziadowskim usiadł na ziemi i odłożył od siebie kij. Ale i tak byłyby go pogryzły, gdyby ich Eumajos nie był odpędził kamieniami (Od. 14, 29 nn). Więc o znajomości i łaszeniu się niema tu mowy. Wyspiański ma na myśli wzruszający epizod z psem Argosem, który, poznawszy swego pana, rusza z radości ogonem, kładzie po sobie uszy, ale już nie może się podnieść z barłogu (Od. 17, 290 nn), i dla zaznaczenia tego, kładzie w usta pastucha przytoczone pytanie. Pastuch objawia też ciekawość, skąd przybył żebrak i wymienia dwie wyspy, sąsiadujące z Itaką, Dulichjon i Zakynthos (np. Od. 1, 246) i dwie krainy bajeczne, skałę Leukadyjską (Od. 24, 11) i kraj Kimmeryjczyków (Od. 11, 14), ale że żebrak, opowiedziawszy to już wczoraj drzemiącemu

gospodarzowi, niema zamiaru powtarzać, pastuch zwraca uwagę na dwór, z którego dolatują dźwięki gry Femjosa. Poznaje on, że przedmiotem śpiewu jest zdobycie Troi przez Odyssa, jak w pieśni Demodoka u Feaków (Od. 8, 514 nn), i zapytuje żebraka, czy słyszał kiedy o tym czynie.

Rozogniony śpiewem Femjosa Odysseusz rzuca nagle: ‚Z pod Trojej wracam', co pastuch przyjmuje jak w Odyssei (14, 124 nn). Tam mówi, że każdy przybysz, zagnany jakimkolwiek losem do Itaki, idzie do królowej i w nadziei podarunków, łże, że wraca z pod Troi, widział Odyssa lub słyszał o nim; tu krócej: ‚Co który złodziej się zwlecze: z pod Troi!' — i wskazując kijem płot, radzi mu iść spać pod Troję. Podrażniony Odysseusz grozi kijem, pastuch podnosi swój do ciosu, Odysseusz się zasłania swoim, a odrzuciwszy go, ‚wybucha uczuciem' i ‚w śmiechu, łzach, bolu' woła: ‚A psie mój wierny! — Odyss jestem. Itaki pan, twój król rzetelny'. ‚Rozgarnia włosów, prostuje się, staje w majestacie łachmanów, królewski:' ‚Patrz!' Pastuch poznaje, że Odys żyje — wbrew wieściom o jego śmierci (por. Od. 14, 68. 144). Odys rozpamiętywa swój los, który go zmusił w dom własny wracać — pokryjomu (w Od. 13, 390 nn. Atena radzi mu taki podstęp i daje mu wygląd żebraka), przypomina, że ściga go straszliwa ręka Boga (jak w Odyssei gniew Pozejdona), że jest przeklęty i dlatego boi się wejść w dom i ‚klątwę wnosić'. Tu pobrzmiewa już motyw Diktysów, że własny syn, Telemach, ma być jego mordercą. Więc umyślił tylko zdala przypatrzeć się, poprosić, jak dziad wędrowny o jałmużnę, by mu dali tej samej strawy, co tam warzą. Potem, przeklęty odejdzie dalej. Pastuch sądzi, że taką klątwę (pochodzącą z uzurpacji władzy na ojcu) noszą wszyscy królowie na czołach i radzi mu szukać schronienia przed klątwą w dobrowolnem poniżeniu się, w pasaniu świń z nim razem. Czas biedę uleczy, a godzi się ostawić kości w ziemi ojców. — A do domu lepiej nie zaglądać, bo tam złodzieje niszczą jego

dobytek, zyskali serce małżonki, a gdy ta jednego z nich wybierze, to tam Odysseusz niepotrzebny.

O gachach mówił już pastuch wyraźnie na początku. Mimo to Odysseusz, którego wiadomość o żonie obłąkała, usłyszawszy wyraz: gachowie, przytomnieje i powtarza radośnie ‚gachowie', jakby już postanowił ich (według Odyssei) ukarać. Upomina on pastucha, by mu niepotrzebnemi rewelacjami nie ranił serca, które on długo goił i by mu pokazał swoją izbę. Pastuch mieszka obok bliskiego śpichlerza, więc, otwarłszy wrota, radzi Odyssowi siąść na progu, a sam idzie z kubłem po wodę[1]). Odyss słyszy przez otwarte drzwi sali śpiew Femjosa o powrocie bohaterów z pod Troi: Inni już poginęli, sam Odyss błąka się po morzach i ścigany klątwą i gniewem bogów i ludzi — woła ojczyzny. — Tymczasem pastuch, który z jednym kubłem wyszedł po wodę, wraca z dwoma na nosidle i zaprasza Odyssa do picia. Ten odmawia, bo ‚inszych napojów do syta zażył'. Pastuch, widząc jego żebraczą postać, przypuszcza, że to chyba było dawno, ‚pod Troją gdzieś', a to przypomnienie budzi znów w Odysseuszu wściekłość i żal, że opuścił dom, gdzieby wołał był sczeznąć w zapomnieniu, ale i niewinności, niż tam zdobywać sławę, a przy niej przekleństwa ludzi, ‚którym Bóg przyznaje siły'. Jest to wspomnienie przekleństwa Rezosowego (Achilleis, sc. 25): ‚Wiedz, że moc Boża jawi się w mej duszy, — przekleństwo Boga ciało twoje skruszy'. Teraz Los zagrodził mu żywot, musi wypić sam, ile zgrzeszył. W wykrzykniku: ‚Bodajem był pozostał! bodaj psem na roli!' pobrzmiewa echo niedawnej rady Pastucha. W Helladzie (łącznie z Itaką)

[1]) W tekście czytamy (str. 16): ‚Orzeźwi was ta woda: krew naszego zdroju', przyczem wyraz krew jest niezrozumiały, bo dlaczegóżby zwykła woda miała być krwią? Ostatecznie zdrój personifikowany lałby swą krew. Może trzeba czytać: kwiat naszego zdroju, bo Grecy sam wierzch niezmąconej wody chętnie nazywali kwiatem(ἄωτος), a Wyspiański ze szkoły czy późniejszej lektury mógł to pamiętać. Ale raczej trzeba ‚was' poprawić na ‚wam' i czytać: ‚Orzeźwi wam ta woda krew — naszego zdroju'.

śpiewają dziś jego Sławę, a on się czuje krwawym, przeklętym. Tak sobie tłumaczy Wyspiański, dlaczego Odysseusz, słysząc u Feaków śpiew Demodoka o swych czynach, płakał. Pastuch radby co pomóc dobremu panu, więc poleca mu, zwyczajem raczej żydowskim niż greckim, zabić o świcie czarnego kozła (ofiarnego), posypać go krupami (rytuałem greckim), polać juchą i spalić, a przytem patrzeć, czy dym idzie ku górze czy się ziemią ściele (jak przy biblijnej ofierze Abla i Kaina). Taka ofiara byłaby oczywiście ofiarą oczyszczalną, bo kozioł wziąłby na siebie wszystkie grzechy ofiarującego. Tymczasem przez motyw dymu staje się ofiarą wróżebną i tak ją też pojmuje Odyss, który wróżby nie chce ani na jutro ani na życie, bo już życie sprzedał i wszystko skończył. Już nigdy nie wzniesie się w życiu tak wysoko, jak był. Znudzony pastuch posyła go spać (z tego widać, że akcja Odyssei zaczyna się znów wieczorem i miała trwać przez noc), a Odysseusz, niewiadomo dlaczego tem rozzłoszczony, drwi z pastucha, że on może duch i straszy ludzi. Zabobonny pastuch otrząsł się szybko z przestrachu i dla wyszydzenia rzekomego ducha ściska silnie za rękę Odyssa i woła (oczywiście żartem): ‚Na pomoc.... Widziadło, Duch! Zmora! — Ratunku!' Odysseusz nie poznaje się na żarcie, czy nie pozwala, by pastuch miał z niego żartować, więc uderza kijem pastucha w głowę i zadaje mu śmiertelną ranę. Z równą łatwością w Odyssei (j. w.) chciał zabić Melantheusa i dziewki. Po krwawym czynie ucieka za ogrodzenie.

Krzyki umierającego pasterza zwabiają z dworu Telemacha, który dowiaduje się tylko tyle, że ktoś pastuchowi zadał pałą ranę i że ten widział cień, ducha swego pana. Po tych słowach pastuch skonał. Telemach wobec ‚dziwnego' morderstwa rozkazuje służbie podwoić straż koło dworu, a każdego przybłędę, schwytanego w okolu, zakuć w dyby i rzucić na gnój. Zabitego pastucha żegna jako guślarza, którego czary były mu miłe, a milsze jeszcze

opowiadania o ojcu, dziadach, o pastuszej doli. Trupa jego mają słudzy złożyć na razie w polu pod brogiem i obłożyć kamieniami (żeby go nie rozszarpały psy i ptaki), a na drugi dzień sam Telemach spali go na stosie i zsypie popiół do garnca. — Ostatnie słowa pastucha o rzekomym duchu ojca obudziły w młodzieńcu dawny ból, jakby owo zjawienie się ducha we dworze uważał za zapowiedź śmierci ojca. Teraz już nie może liczyć na jego powrót i pomoc, więc sam postanawia wykonać dzieło, do którego u Homera przystępuje w pierwszej pieśni Odyssei (w. 368 nn), wypowiadając gościnę zalotnikom i grożąc im ukaraniem. Ta niespodziewana męskość obudziła się w cichym dotąd młodzieńcu z tchnienia Pallady, która przybyła do niego w postaci dawnego przyjaciela ojca, Tafijczyka Mentesa. Łączność z sytuacją Homerową zaznacza poeta westchnieniem Telemacha: ‚Pallas! wesprzej mego ducha'. I oto jak w pierwszej pieśni Odyssei staje przed nim Tafijczyk, mówi, jak tam, o swoich łodziach przy brzegu itackim, ale poza tem daje młodzieńcowi inne rady niż w Odyssei. Zaprasza mianowicie młodzieńca, by jechał z nim pod osłoną nocy w świat, nim go zalotnicy zasieką. Taki zamiar mają rzeczywiście zalotnicy w Odyssei (4, 663 nn; 21, 241 nn). Łodzi na podróż za morze dostarcza Telemachowi Atena w postaci Mentora (Od. 2, 288), radząc mu przytem zabrać na drogę zapasy. Telemach idzie po nie do obszernego sklepu, gdzie na kupach leżało złoto i miedź, a w skrzyniach wspaniałe szaty (w. 338 nn). Tafijczyk Wyspiańskiego radzi Telemachowi zabrać skarb i mienie i co ma w skrzyniach złota i kazać to przenieść do ‚przystani, kędy strumień rwiący, — u stoku leśnej góry'. Tam czeka król Mentes. W Odyssei (1, 186) leży jego okręt w zatoce Reithron, u stóp lesistej góry Neion. Telemach odnosi się do tej propozycji z nieufnością, niewiadomo czem uzasadnioną, odzywa się wyzywająco, by sam król przyszedł do niego (‚jest zbrojny'), bo on tam nie pójdzie. Tafijczyk widzi w tych słowach pogardę dla swego króla i objaśnia ją so-

bie hardością młodzieńca, który zapóźno przekona się, że sam nie potrafi nic. Przewodnikiem Tafijczyków do miasta był żebrak, obłąkaniec, dobrze znający wyspę i nazwisko Telemacha. Opis położenia miasta nad gór łańcuchem i dworu nad przystanią odpowiada Homerowemu (1, 185; 16, 322). Tylko rozdroże wód jest dodatkiem Wyspiańskiego, opartem może na studjum karty dzisiejszej wyspy Theaki. Ów przewodnik ‚mówił, jakby pochodził stąd — i tęsknił może', ale znikł im z oczu koło legowisk pasterzy. Telemach wnosi ze słów Tafijczyka, że to zbieg, a myśl jego przechodzi od tego zbiega do zbiegów, ucztujących w jego dworze, i wydobywa mu z duszy zamiar, by jąwszy toporzec, wymieść śmiecie. Tafijczyk ponawia swe ostrzeżenie przed przemocą zalotników i swą radę, przyczem wymienia jako cel podróży skałę trupią, mur biały, poprostu Homerową Leukadę (Od. 24, 11), przy której było wejście do podziemia. Przy sposobności zabawią się po drodze — korsarstwem, co według Odyssei (16, 426 nn) było ulubionem zajęciem Tafijczyków. Z nimi łączyli się nieraz do takich wypraw zalotnicy, np. ojciec Antinoosa (tamże).

Korsarstwo nie przynosiło jednak nikomu hańby (por. Od. 3, 72. 23, 357), chociaż korsarzy obawiano się i nienawidzono ich (Od. 16, 426 nn). Telemach zna rzemiosło Tafijczyków (str. 30) i postanawia mu położyć kres, gdy zrobi porządek w domu. Tem tłumaczy się jego oporność wobec propozycji Tafijczyka, choć mu ten obiecuje pomoc w odzyskaniu władzy na Itace i mienia. On przypuszcza, że go chcą wywieźć za morze, oczywiście aby go tam sprzedać, jak sprzedali np. porwanego gdzieindziej Mesauljosa Eumajosowi (Od. 14, 452). Ta zbytnia przezorność wydaje się Tafijczykowi — Odyssową. Próżno Telemach spodziewa się jego pomocy, bo on-to ten żebrak, który z nimi przyjechał i z nimi nocą odpłynie. Gdyby Telemach teraz nie zapamiętał się i nie powtarzał: ‚To być nie może! kłamiesz!' mógłby już teraz dowiedzieć się, że plan jego od-

jazdu pochodzi od Odyssa. Ale zapamiętały młodzian woli zostać i ‚spełnić przeznaczenie'.

Na razie po odejściu Tafijczyka posyła sługę do Laertesa, by go uwiadomił o śmierci Eumaja (tu po raz pierwszy wymienione jest nazwisko zabitego już pastucha) i o jego przedśmiertnem zeznaniu, że widział Laertjadę Odyssa. Laertes ma się zaraz wybrać w drogę, by jeszcze w nocy przed świtaniem był we dworze — ale po co? Jeśli go syn wyzuł z tronu i skazał na życie raba, to chyba ojciec nie pragnął go tak rychło oglądać, a w sprawie zabicia pastucha nie mógł nic pomóc. Więc to tylko czysto zewnętrzne przygotowania później wprowadzonego spotkania ojca z synem. — O śmierci Eumajosa i rzekomym powrocie Odyssa słudzy mają milczeć. Mimo to jeden z nich domyśla się chytrze — z rodzaju ciosu, że Odyss wrócił i zabił pastucha. Telemach, jakby do siebie, mówi, że wrócił pod klątwą Losu i ‚w obłędzie w własny dom — krwi niesie wiano'. Tu odstępuje od psychologji Homerowej, skoro zabicie pastucha uważa za rzecz straszną. Przeraża się myślą, że w nim płynie ta sama krew, co w zabójcy. Nagle zapytuje sługi, czy on wie, ‚jaka jest jedna przyczyna, — dla której wszystko w niwecz dziś, w domie ruina?' Spodziewalibyśmy się, że sługa, jak przedtem Eumajos, wymieni króla-uzurpatora i ciążącą na nim klątwę. Tymczasem on złośliwie woli i tu szukać niewiasty, która zdaniem jego gachów zaprasza, ugaszcza, ‚a choć zwodząc ich, do się żadnego nie bierze, — jednak, — gachowie w domu mają leże'. Sługa powtarza tu słowa Homerowego Antinoosa (Od. 2, 88): ‚Matka tu wszystkiemu winna, najchytrzejsza z niewiast, bo już czwarty rok, jak wszystkim przyrzeka swą łaskę i każdemu z osobna robi miłe obietnice, a niczego nikomu nie dotrzymuje'. — Syn nie reaguje na tę obrazę matki przez podłego sługę, jakby podzielał późniejsze mniemanie, według którego Penelopa sprzeniewierzyła się nieobecnemu mężowi i z zalotnikami miała zbiorowego syna, zwanego dlatego Panem (od *πᾶς* wszystek, każdy),

za co ją Odys po powrocie wypędził. Wysłuchawszy oskarżenia sługi, zdradza jakieś postanowienie: ‚A gdybym ja...‘ i urywa. W Odyssei (2, 114) Antinoos radzi mu, by matkę odesłał do jej ojca i kazał jej tam powtórnie wyjść za mąż.

Tok myśli wymaga, by podobną treścią wypełnić przerwane zdanie Telemacha. Przerwał je sługa, który sądził, że Telemach ma zamiar porwać się na zalotników, przedstawia mu jego słabość i bezsilność wobec nich. Posuwa się nawet do szyderstwa, radząc się spróbować z którym. Telemach każe mu milczeć, a on dla uspokojenia rozsierdzonego panicza tłumaczy się, że tylko z litości nad nim tak mówi, bo go lubi i — podejmując przemilczane zdanie Telemacha, dodaje: ‚Jak będzie po ślubie — waszej maci, to do mnie przyjdziecie‘, bo przecież czeka go wygnanie. Teraz dopiero możemy stwierdzić, że ten przywiązany do Telemacha sługa, to Homerów Philojtjos (Od. 20, 185; 21, 83; 22, 268). — Telemach usłyszawszy, jaki los rokuje mu sługa, ‚niby wierny i przywiązany‘, zamierza się na niego kijem, ale poprzestaje na słowach: ‚Psie! — Czemuś wyszczekał?‘ W Iljadzie (np. 1, 159; 8, 299; 11, 362 i t. d.) często traktują się bohaterzy epitetem: psie! Sługa dobrodusznie powtarza swoje przepowiednie, ugruntowane na młodości i bezbronności Telemaka. Ten podrażniony uderza go kołem w głowę — i zabija. Umierający zdołał mu jeszcze powiedzieć: ‚Syn — Odysa‘ co zabójcę napełnia zrazu radością, że zdobył się na czyn — taki sam jak ojciec, ale wnet widzi w tem rodowe przekleństwo.

W tej chwili staje przed nim Odys, w którego on ‚patrzy z nienawiścią, patrzy z rozkoszą‘. Zamiast powitania zastrzeżenie, by nie pytać, jak przybył. Dość że wrócił i jest. Przed czem uciekał daleko za morze, ku temu przegnał go Los. Zmógł krzywdą świat za krzywdy swoje, jest dla ludzi: ‚Nikt‘ i niczem stoi. Bóg poplątał jego drogi i myśli, wraca do ojczyzny jako wróg. Jutro korsarze tafijscy, z którymi przypłynął, otoczą dwór

i spalą go. — Telemach oświadcza, że będzie bronił dworu przeciw ojcu i raczej... Tu mu ojciec wpada w słowo: Raczej zabić ojca i popełnić czyn, przeznaczony samemu Odyssowi, czyn, przed którym on precz uciekł. Bliżej objaśnia to Odysseusz w ostatniem przemówieniu do Laertesa (koniec aktu drugiego). Wyjawia tam, że poczęty jest w grzechu i w grzechu rodzony. Wyspiański poszedł więc za tą wersją (Hygin. fab. 201, stąd podręczniki np. Roscher), według której matka Odysseusza, Antikleja, była najpierw kochanką przeklętego przez bogów Syzyfa, zanim ją poślubił Laertes; Eurypides nazywa Odysseusza wprost synem Syzyfa. Iljada (6, 153) opowiada o jego zamachu na brata Salmoneusa, Odysseja (11, 593) o zdradzaniu tajemnic bogów; za to w piekle toczy na górę swój kamień (tamże). To pochodzenie od Syzyfa objaśniałoby klątwę, z którą Odysseusz przyszedł na świat. Ta klątwa objawiła się w ten sposób, że bogowie (według teologji Homera) sami mu każą pełnić przekleństwo, budząc w nim myśl — zabicia ojca. Przed tą myślą uciekł przed laty z domu ‚i co miał czynić w domu zło — niósł we światy'.

Wyraźnie przenosi tu Wyspiański na Odyssa motyw Edypa[1]), który dowiedziawszy się od wyroczni, że ma zabić własnego ojca, opuszcza miasto domniemanego ojca, Polibosa, i idzie w świat ku swemu przeznaczeniu. — Odysseusz (wracamy do aktu pierwszego) chciałby przemóc ten zapęd krwi i tę złość i dlatego pragnie zabrać ze sobą syna i wyjechać z Tafijczykami gdzieś na krańce świata i w tej włóczędze marnie zginąć, byleby nie spełnić przeznaczenia. Telemach nie daje się poruszyć, oświadcza, że zostanie w domu i wzywa ojca, by także pozostał. Wszak Tafijczykom nie można ufać. Odysseusz nie boi się już otchłani wodnych. Trwoga zdjęła go jedynie przed przystanią, u wrót jego dworu, ‚gdzie zbrodni zawiązek, — gdzie ma rozpoznać siebie i potępić'.

[1]) A wiadomo, że Edypa Króla cenił najbardziej z wszystkich tragedyj Sofoklesa.

Raczej znosić nędzę i tułactwo, niż spełnić klątwę. — Jaką zapytujemy? Czy zabicie ojca? Czy może zabicie przez syna, któryby się rwał do tronu zajętego przez Odyssa? Zobaczymy, że to drugie. — Telemach uczy się od ojca, idącego przeciw przeznaczeniu, iść przeciw jego woli i chce złamać jego wolę — swoją i zmusić go, by czynem nie kłamał myśli. Widocznie pamięta o owej myśli, zdradzonej przez Tafijczyka, by spalić dwór — wraz z gachami. Odyss w pierwszej chwili boi się tego wyzwania sił przyrodzenia przez syna. On już ‚niczem‘, sprzedał swą duszę krwi, ale i za morzem tęsknił za dymem chaty i dlatego na chwilę wrócił, by przy tej sposobności zabrać syna i uratować go przed gachami. Ale Telemach się ich nie boi. Teraz już wie! Wie, że z pomocą ojca zabije gachów, a potem pójdzie z nim precz, na tułaczkę. Wobec tego ojciec zostanie z nim — przez jeden dzień (a raczej noc). Byleby mu tylko syn przyniósł z komory łuk Euryta. Ten łuk pragnąłby Telemach sam naciągnąć (jak w Od. 21, 128), ale Odysseusz oczekuje od niego innej pomocy: Telemach (czego się sam domyśla) ma zabrać zalotnikom broń z sali. Odysseusz cieszy się nie z bliskiej zemsty, lecz, że idzie wbrew Doli, wbrew temu, co chciał. Więc zemsta nad gachami, a przynajmniej walka z nimi nie leżała w pierwotnym jego zamiarze, ale zrodzona w głowie syna, została przez niego w ostatniej chwili zaakceptowana. Postanowienie czynu daje mu chwilowe zapomnienie o Losie i klątwie. A może to skutek widoku Telemacha? A może woń świeżej krwi i tęsknota ku rzezi, w której (mówi z szyderstwem i goryczą) Bóg pomoże, jak dotąd zawsze pomagał. Ale tem, że pomaga do złego, Bóg przeklina ludzi. Mimo to Odyss bierze na siebie wszystko, byleby tylko syn nie przyłożył ręki do krwawego dzieła i jako niewinny mógł zebrać plon czynu ojca. Telemach chce już sam odejść, by usunąć broń z sali, ale ojciec go zatrzymuje i komunikuje mu następujący plan działania: Odyss siądzie na progu sali; Telemach zasiądzie z zalotnikami do biesiady, a gdy pieśniarz zacznie

grać, on rozpocznie u stołu kłótnię tak, aby się stał urągowiskiem gachów. Wtedy, by pokazać swą siłę, wyzwie ich do spróbowania się w naciąganiu łuku i kto z nich zdoła naciągnąć łuk i wyrzucić bełt tak, by ostrze, przeszedłszy przez wszystkie pierściony, trafiło w bel u pułapu, tego on zamianuje swym ojcem (t. j. odda mu matkę za żonę). Gachowie wydrwią jego wyzwanie i powiedzą, by sobie wziął za ojca siedzącego na progu przybłędę, bo tego tylko wart. Wtedy poda Odyssowi łuk i strzały. ‚Krwi kąpiel zakończy zaloty'.

Wyspiański wychodzi z założenia, że o ręce Penelopy mógł rozstrzygać syn (jak w pomyśle Antinoosa, Od. 2, 114), i jemu (z rady ojca) przypisał wyzwanie do próby łukowej. Tu dopiero występuje wyraźnie przemiana młodzieńca na męża (jak Od. 2, 40 nn). Telemach słysząc, że go ojciec nie chce do czynu, widzi w tem ocenę samego czynu, jako rzeczy niegodnej (*οὐκ αἴσιον*, nefas); mimo to oświadcza, że pomsta należy do niego i albo sam wytępi zalotników albo — oczekiwalibyśmy: ‚polegnie pod ich ciosami'. Tymczasem druga alternatywa brzmi u Wyspiańskiego: ‚albo nikt w prawa moje nie będzie się wstawiał, choćby i ojciec mój'. Właściwie więc całe dwuczłonowe zdanie rozłączne wyraża jedną myśl, że Telemach w wykonaniu zemsty nie chce niczyjej pomocy, nawet ojcowej. Ojciec był tyranem (wobec Laertesa); teraz on będzie tyranem wobec ojca. Ojciec brał zawsze na się konsekwencje czynu, teraz je weźmie on. Nie lęka się ani zbrodni, ani winy. Chce w czynach swoich obaczyć swą duszę, chce poznać, czy jest naprawdę synem Odyssa, dosięgnąwszy jego sławy. Taka emulacja syna ze sławą ojca była bardzo popularna u Greków, usposobionych zawsze agonistycznie; prosi o nią bogów Hektor dla syna (Il. 6, 479). Odysseusz z przerażeniem widzi powtórzenie się swego przeznaczenia w synu. To też z bólem i litością zaklina Telemacha, by poniechał tej Sławy, pozostawił dom na łup zalotnikom, a nie brał na siebie rodowej klątwy, która go popchnie do

zamordowania własnego ojca. Powinien go odstraszyć przykład Odyssa. Ten wyzuł ojca z władzy, wyszczuł go psami za dwór i dziś jest żebrakiem, błagającym litości, by go kto zabił, byleby w ten sposób uszedł śmierci z ręki syna i oszczędził mu zbrodni ojcobójstwa. Po tych słowach Odysseusz zatacza się i upada (zemdlony); Telemach ucieka.

Tu powinien się kończyć pierwszy akt, zawierający mistrzowską ekspozycję dramatu: Odyss przybył jako żebrak z korsarzami tafijskimi na Itakę, by jeszcze raz zobaczyć dom rodzinny, spalić go, jako siedzibę swej klątwy, zabrać ze sobą syna na tułaczkę i w ten sposób ochronić go przed fatalną koniecznością wyzuwania z władzy ojca i zabicia go. Ostatni motyw pochodzi, jak widzieliśmy (powyżej), z Diktysa, który wprowadził fatalność, grożącą Odyssowi śmiercią z ręki syna, i próżne usiłowania ujścia przed tą fatalnością, choćby przez śmierć poniesioną z obcej ręki. Przejąwszy ten motyw, uzasadnił Wyspiański ową fatalność przestępstwem Odyssa wobec Laertesa, a uzasadnienie to przeprowadził w duchu Homera. W niecałych pięciuset wierszach pierwszego aktu potrafił, jak widzieliśmy, zmieścić prawie wszystkie ważniejsze motywy Telemachji (ks. 1, 2) i czterech dalszych ksiąg Odyssei (ks. 14—17), a uczynił to tak naturalnie, tak logicznie, a przytem tak lakonicznie (półwiersz i wiersz wystarczają mu zupełnie na ‚kwestję' jednej osoby), że tę ekspozycję ‚Powrotu Odysa' musimy uważać za szczyt jego techniki dramaturgicznej.

Przez dziwną nieoględność w ramach pierwszego aktu umieścił Wyspiański jeszcze treść końca księgi siedmnastej i ośmnastej, maltretowanie żebraka przez zalotników i łączącą się z tem walkę z żebrakiem Arnajosem. Ale to jest rzecz czysto zewnętrzna, prawie typograficzna. Przy ewentualnem wystawieniu dramatu na scenie byłby to akt drugi: Odysseusz, dźwignąwszy się z omdlenia, może zbudzony muzyką Femjosa, chce usunąć z podwórza zwłoki

ofiary gniewu Telemacha, gdy mu staje na drodze nadchodzący właśnie żebrak Arnajos i alarmuje zalotników. Wybiega jeden z zalotników, Medon, pyta przybłędy, kto on: Odysseusz odpowiada: ‚Nikt'. Medon zwołuje służbę i rozkazuje domniemanego zabójcę wziąć w dyby, ale ten, porzuciwszy trupa, odpędza sługi palicą i woła: ‚Mój jest dom! — Jestem Odys! — Stoję tu na straży — praw moich! — Psy do jamy!' Takie przedwczesne odsłonięcie maski żebraka nie leżało chyba w intencjach Odyssa, jeżeli miał się udać plan, przedstawiony Telemachowi. Widocznie więc Odyss liczy na to, że mu słuchacze nie uwierzą i że go wezmą za obłąkańca. I tak się rzeczywiście dzieje. Sługa teraz dopiero poznaje w zabitym pastuchu Filojtjosa i biegnie z tem odkryciem i wieścią o ‚Odysie' do sali. Wychodzi z niej Antinoos i inni gachowie. Antinoos pyta ‚bezmyślnie', gdzie ten Odyss, a zobaczywszy żebraka, drwi z jego wyglądu i każe go wieść do małżonki w łoże. Arnajos rzuca na niego kością (chyba podniesioną z podwórza), to samo czyni koźlarz Melantjos. Zalotnik Eurymachos bierze go w obronę i każe dzielnemu ‚powsinodze', co sobie sam otworzył drogę palicą, dać wina (jak Amphinomos w Odyssei). Zazdrosny o to Arnajos wszczyna kłótnię z zalotnikami, ci żartobliwie wynoszą siłę przybłędy, który poradził silnemu Filojtjosowi, i zapytują, czyby Arnajos to potrafił. Eurymach (w Odyssei Antinoos) rzuca myśl: ‚A niech się spróbują', Antinoos chwyta ją z radością i drwi: ‚A niech wprzódy przed walką rodowe nazwisko wypowiedzą' — jak bohaterzy Homerowi, a może jak dwaj wesołkowie kampańscy, o których walce czytał był poeta niegdyś w Horacym (Sat. I 5, 50 nn).

Nim się walka rozpoczęła, zjawia się Telemach, któremu Arnajos, a potem Antinoos przedstawiają w żebraku ojca. Antinoos szydzi, że jeżeli Telemach uzna w przybyszu ojca, to oni go także uznają za pana i pokłonią mu się. A dowód swej Odyssowości da, jeśli wygra sprawę z Arnajosem. Ponieważ ten boi się i ogląda dookoła, gdzieby

uciec, Antinoos drwiąco na niego stawia zakład. Jeśli wygra, będzie do niego mówił ‚bracie‘; jeśli przegra, ‚to przyda w pysk na obie strony‘. Eurymachowi podoba się także zuch przybłęda. Ponieważ i Telemach chce mu się zbliska przypatrzeć, Antinoos wstrzymuje go w kole widzów. Teraz, gdy gachowie są po wieczerzy, chce zabawić się widowiskiem. Który zwycięży, ‚wnijdzie w izbę zwycięzcą z wawrzynem na czole‘. Telemach (widząc, że taki zbieg okoliczności sprzyja jego planowi) wyraża nadzieję, że ten, co wziął nazwisko jego ojca, okaże się godnym tego imienia i zwycięży, a on go uzna za gościa i każe mu dać złote podściedlisko i złote wezgłowie. Antinoos szydzi dalej: ‚Serce nic ci nie mówi?‘ czem wywołuje wybuch uczucia synowskiego, ale tak wyrażony, że zalotnicy prawdy nie poznają: Telemach uznałby ojca, gdyby się zjawił nawet jako przeklęty żebrak. Będzie go czcił zawsze i czekał, aż wróci i wypędzi zalotników. Antinoos zauważył wreszcie (jak Od. 2, 85 nn), że Telemach się przeistoczył i że się porywa na zalotników i jak w Odyssei (2, 85 nn) broni ich prawa korzystania z gościnności nieobecnego. Gościnność stoi u Homera pod opieką samego Zeusa (Od. 14, 387), który srogo karze jej obrazicieli (Od. 6, 207; 9, 270; 14, 57, 283, 289; 21, 27). To też Antinoos piętnuje ‚niegościnne‘ groźby Telemacha, jako miotanie się przeciw bogom i rzuca mu w twarz los ojca, gwałciciela gościny, wnoszącego w domy srom i depcącego cudze świętości. — Z podobnym zarzutem przeciw Odyssowi występuje jedynie Alkinoos, jak widzieliśmy z fragmentu ‚Feaków‘. — Do tej też historji jedynie, wymyślonej przez Wyspiańskiego, ale nieznanej Homerowi, odnoszą się słowa zalotnika.

Za gwałcenie praw gościnności — ciągnie dalej Antinoos, Bóg wypędził Odyssa z dziedziny, a jeśli syn wstępuje na tę samą drogę, to skończy jak Odyss, jak ten żebrak pod płotem, bo gdziekolwiek Odyss jest, to jest taki, jak ten przybłęda. Straszliwa ironja, której słuszność przyznawały fakta! Zbrodniczym gospodarzom przeciwstawia

Antinoos żywot gości-zalotników. Ludzie szlachetni wiedzą i czują, że praw ziemi może każdy używać wszędzie ‚porówno i sytno‘, jako że boże dary są dla wszystkich; więc nie wydzierstwem jest, jeżeli w Odyssowym dworze żyją ‚w wesołej spójni‘ zalotnicy, ‚święci synowie Pana, Boga wesołego‘. Według wersji Hygina, powyżej przytoczonej, Pan był zbiorowym synem zalotników i Penelopy. Tu Wyspiański stosunek odwraca i zalotników mieni synami ‚Pana, Boga wesołego‘, przyczem przecinek oddziela popularną nazwę Stwórcy, Pan Bóg, a chce poprostu scharakteryzować zalotników, jako ptaki niebieskie, co to nie sieją ani orzą, a żyją z owoców ziemi bez trosk, wesoło — jak Parys i Helena w gobelinie Trojańskim, jak prawdopodobnie Feakowie w niedokończonym dramacie (no, i w Odyssei). — Lepsi oni, kończy Antinoos, niż Odysseusz, ‚łupiezca i okrutnik, co ojca precz żenie‘. Jeśli teraz jest w hańbie, to spełnia tylko przeznaczenie. — Telemach już nie replikuje, patrzy tylko milcząco w oczy Odyssowi, a potem niespodziewanie proponuje wesołą zabawę, obiecuje nawet posłać po dziewki służebne. Przy jasnem oświetleniu przez przyniesione z dworu łuczywa rozpoczyna się walka żebraków. Nie patrzy na nią tylko Telemach, który odszedł przygotować — zabawę — i Medon. Wynik walki żebraków zasłonięty kurtyną, musiał być taki, jak w Odyssei. Dowiadujemy się o tem w następnym akcie. W tym musimy znowu podziwiać, jak zręcznie splótł poeta humorystyczny epizod Arnajosa z intrygą, jak ironicznie pozwolił igrać Telemachowi, ale i zalotnikom z samozwańczym Odyssem, wyzwanym do — zwycięstwa!

Telemach, korzystając z zajęcia się gachów walką żebraków, idzie do świetlicy, by przygotować wykonanie planu, ułożonego z ojcem. Posyła więc Medona (jakby to był sługa) po dziewki do sprzątania (jak Eurykleja, Od. 20, 147 nn), a sam, nie zważając na obecność Femjosa, ukrytego za stołem (jak Medon, Od. 22, 362), niby przypadkiem zauważa, że ‚jakieś‘ zbroiska na ścianie od dymu czernieją

i rdzewieją, i każe je dziewkom natychmiast powynosić do komory (jak Od. 19 pocz.) — i oczyścić. Medon zwierza się Femjosowi ze swoim niepokojem, wywołanym dwoma świeżymi trupami w zagrodzie i obecnością żebraczego przybłędy; Femjosa niepokoi usunięcie broni przez Telemacha. To też kiedy ten, spostrzegłszy wreszcie niepożądanych obserwatorów, pyta ich: ‚Czy tak nie ładniej? Jeśli się gościa ma, to pocóż zbrojnie?‘, Femjos odpowiada ‚znacząco‘: ‚Jeżeli gości, to — bezbronnych raczej‘. Wtedy Telemach, jakby ich dopuszczał do współuczesnictwa (w Odyssei ci dwaj znajdują łaskę w oczach mściciela-Odyssa), zapytuje ‚szybko, bystro‘: ‚Rozumiecie?‘ i rozkazuje stoły przystawić do ściany. Dziewka Melanto, jakby coś złego podejrzewając, chce wybiec na górę, ale Telemach zaprasza ją do — tańca (nie chce tylko, by o tem wiedziała matka) i posyła ją do zálotników na podwórze. Ci wchodzą do sali, a Eurymach umyślnie wywołuje sprzeczkę z Antinoosem, by mu przy udanem mocowaniu się rzucić w ucho przestrogę: ‚byś na baczności miał się — i broń w ręku‘. Teraz dopiero Antinoos spostrzega, że w sali niema broni, a Eurymach zapytuje Telemacha (ten spostrzegł, że zalotnicy przy udanem mocowaniu porozumiewają się), gdzie się podziała? Ten prawi o czyszczeniu broni i o swojej bezbronności. Więc cóż biesiadnikom po broni? Eurymach, coraz bardziej zaniepokojony, chciałby już widzieć zwycięskiego żebraka, ciekaw, ‚jak przy winie — rozgada się przy stole‘, a tymczasem rozkazuje stoły od ścian wyciągnąć na środek izby. Sam siada tuż pod drzwiami i obejmuje obowiązki podczaszego. Wchodzącego do sali (wraz z Arnajosem, Melantjosem, Melanto i innemi dziewkami) przybłędę rozkazuje Arnajosowi uwieńczyć jako zwycięzcę.

Na schodkach, wiodących z górnych izb do wielkiej świetlicy (jak Od. 1, 362; 15, 516; 17, 101; 19, 602; 21, 356) pojawia się Penelopa (jak Od. 21, 64 nn). Zalotnicy uciszają się, pochylają głowy, witają ją niskim ukłonem. Tyl-

ko Odyss, który co dopiero, wyrwawszy z rąk Arnajosa wieniec, uwieńczył swą głowę, stoi z podniesioną głową, patrzy w żonę. Ona oburącz podnosi zasłonę (Od. 21, 65), rozgląda się po sali, patrzy w Odyssa, poznaje, opuszcza na twarz zasłonę i wzywa adorantów do podniesienia głów. Ta scena niemego powitania ma charakter raczej orjentalno-operowy, niż Homerowy. Penelopa wyprasza sobie krzyki i kłótnie, oświadcza, że pragnie raz zakończyć te zalecanki (jak Od. 21, 68 nn): mężem jej będzie ten, ‚którego siła — podołać może sile jej małżonka'. Amfinoos widzi w tem nowe wykręty. Antinoos przypomina podstęp z przędzą (jak Od. 2, 93 nn) i odmawia kobiecie prawa rządzenia w domu. Ma ona inne przeznaczenie (t. j. wrzeciono, krosna, doglądanie niewolnic, jak Od. 1, 356). Penelopa drwi z piękności Antinoosa (przez konfuzję z pięknym faworytem Hadrjana) i precyzuje wobec niego warunki konkursowe: czyby on potrafił udźwignąć broń Odyssa? Antinoos podrażniony prezentuje jej w żebraku męża, otrzymuje za to od niej epitet: chamie!, a gdy posuwa się do insynuacji, że królowa jego już nie chce, bo innego wzięła, spotyka się z zaprzeczeniem ze strony Telemacha i obelgą od Eurymacha. Od słowa do słowa, aż zamiast słowa leci na Eurymacha stołek Antinoja i już ma się rozpocząć ogólna bójka, gdy królowa ich wstrzymuje i powołując się na sen ostatniej nocy (Od. 19, 535 nn) oświadcza, że ‚ten zawładnie, któremu moc da Boża ręka, — moc rozumu i siły'. Dalsze jej słowa o identyczności władzy i męki, o wybraniu Doli przeznaczonej mogły liczyć na zrozumienie jedynie u Odyssa, do którego też odnosi się wiersz ostatni: ‚że ten jest (scil. mężem), kto ostatni rywalów zwycięża'. Ta pewność zwycięstwa mężowego mogła pochodzić tylko z wymienionego snu, w którym według Homera (Od. 19, 546 nn) orzeł, rozszarpawszy dwadzieścia gęsi na jej podwórzu, powiedział jej, że owe gęsi, to zalotnicy, a on, to jej mąż, gotujący straszny koniec zalotnikom. Na podstawie tego snu Penelopa tak prędko

poznała w przybyszu męża, na podstawie jego wyzwała zalotników do jakiejś walki, bliżej nie określonej.

Wyspiański, poruczywszy Telemachowi wprowadzenie motywu łuku, nie mógł go za Homerem przypisywać znów Penelopie. Stąd niejasności tej mowy. Dopiero gdy Penelopa zabierała się już do wyjścia, a zalotnicy pochylili się do pożegnalnego ukłonu, Odyss, stojąc sam jeden z podniesioną głową, ‚rozpościera ręce i (czyni gest) jakby łukiem się zmierzał'. Penelopa skinieniem głowy daje mu do zrozumienia, że wie o co chodzi i spełni polecenie. W ten sposób motyw wprowadzenia łuku przechodzi przecież na Penelopę, a wobec tego cała instrukcja Odyssa dla Telemacha z aktu pierwszego staje się niepotrzebną. Mistrzowskie dotąd motywowanie dramatu zarysowuje się i łamie; nowy zwrot szkodzi jego jednolitości, a jest sam przez się gorszy, niż dawna konstrukcja. Jak często w ‚Achilleidzie', tak tu po raz pierwszy ostateczne uleganie zarzuconej zrazu tradycji Homera wychodzi na niekorzyść utworu.

Tajemniczy gest Odyssa zauważył Melantjos po — cieniu, przemykającym po podłodze, zakomunikował swą obserwację Melanto, a ta posłała go zaraz na podwórze, by mu podać oknem z komory broń. W Odyssei (22, 142 nn) sam Melantheus znosi zalotnikom 12 garniturów broni, póki go nie ubezwładnili Eumajos z Filojtjosem. Tu za Melantjosem idzie Medon, a Melanto, która zdołała ostrzec Antinoosa i Eurymachosa, nie może się dostać do komory, bo zagrodzona jest stołem. Więc ostatecznie gachowie zostają zupełnie bez broni. Tymczasem na schodach zjawia się Penelopa z łukiem w ręku, (jak w Odyssei, 21, 58 nn), Eurykleja niesie za nią kołczan ze strzałami. W Odyssei (j. w.) kołczan niesie też królowa, a za nią dźwigają dziewki skrzynię pełną spiżu, broni Odyssa. Homer nazywa Penelopę przy sposobności wyjścia do żebraka podobną z postaci do Artemidy (Od. 19, 54); u Wyspiańskiego zalotnicy wołają na jej widok: Diana! Diana! — Królowa ogła-

sza teraz konkurs w strzelaniu z łuku o jej rękę, jak Od. 21, 68 nn, przyczem odrazu daje im czas do jutra rana. U Homera (Od. 21, 259) dopiero po bezskutecznych próbach naciągnięcia łuku i miękczenia go nad ogniem Antinoos proponuje odłożenie konkursu do rana. Podana przez Penelopę historja łuku jest motywem czysto — epicznym, powtórzonym za Od. 21, 13 nn. Podniesiony przez Wyspiańskiego szczegół, że ten łuk ‚to Apolla dar — nienadaremny‘, pozostaje w związku z faktem, że dzień konkursowy był uroczystem świętem Apollina (Od. 21, 258), Słońca po letniem przesileniu. Na tej podstawie niektórzy uczeni samego Odyssa uważali za substytucję Apollina, rażącego strzałami demony zimy. Szczęściem to objaśnienie ukryło się przed Wyspiańskim, który byłby niewątpliwie igrał z Apollinowym charakterem bohatera. Zresztą w Odyssei (Od. 22, 7) bohater, biorąc na cel Antinoosa, chce spróbować, czy mu Apollo użycza sławy.

Penelopa nazywa łuk kością niezgody, rzuconą w twarz obłudzie, jakby przeczuwała, że natychmiast powstanie między zalotnikami spór o pierwszy strzał. Inni ustępują Antinoosowi, tylko Eurymachos nie chce mu przyznać uzurpowanego pierwszeństwa i lży go gwałtownie. Antinoos bierze łuk z rąk Penelopy, by na obelgi odpowiedzieć — czynem i mierzy do — Eurymacha. Ten rzuca się na niego, zalotnicy rozdzielają zmagających się, łuk upada na ziemię, zalotnicy (a za nimi Arnajos) wołają: ‚Łuk połamać!‘ i domyślają się zmowy Penelopy z synem. Melanto skrada się do komory po broń, Medon zatrzaskuje drzwi świetlicy od podwórza, Melantjos (zabijany na podwórzu przez Medona, bo wiernych pasterzy już Wyspiański w pierwszym akcie usunął) woła ratunku! Teraz Eurymachos poznaje, że Medon jest w zmowie z Telemachem (który zachowuje się bezczynnie, odkąd matka objęła jego rolę z łukiem), wzywa towarzyszów, by owego schwytali (czynią to) i związali (także się stało). Melanto podaje Eurymachowi wyniesiony z komory miecz. Więcej broni

wyrzuciła według umowy z Melantjosem za okno, skąd ów ją miał przynieść. Antinoos, widząc broń w ręku rywala, uważa to za spisek z Melanto, za zdradę, za zamach na siebie i rzuciwszy stołkiem na rywala, wzywa oddanych sobie zalotników (już przedtem zaznaczył poeta, że po stronie Antinoja stoją koledzy, po stronie Eurymacha tylko służba) do ubezwładnienia go. Eurymach wskazuje na zaślepienie zalotników. Barwnie odmalował je Homer na na końcu dwudziestej pierwszej księgi Odyssei (w. 345 nn) opowiadając, że Atena zaślepiła umysły zalotników, pobudziła ich do śmiechu ze strasznie powykrzywianemi twarzami: połykali krwawe kawałki mięsa, z oczu płynęły łzy, a duszę otaczała nędza. — Z tego Homerowego zaślepienia przez Atenę wysnuł Wyspiański niezgodę i bójkę między gachami, motyw niesłychanie ułatwiający akcję Odyssa.

Ten, korzystając z napaści zalotników pod wodzą Antinoja na Eurymacha, podnosi leżący na pomoście łuk i założywszy nań strzałę, zabija Antinoja (jak Od. 22, 8), potem zbrojnego w miecz Eurymacha (Od. 22, 80 nn), któremu Femjos podstawił nogę. Miecz zabitego podnosi Amfinomos, ale nim go mógł użyć, znalazł śmierć z ręki Telemacha, któremu tymczasem Arnajos (widocznie domowy dziad sprzyjał więcej paniczowi niż zalotnikom) rozciął więzy. Penelopa stała przez cały czas na pomoście t. j. platformie, utworzonej przy zakręcie schodków, wiodących na górę do komnat niewieścich i komory. Stamtąd podaje teraz Telemachowi włócznię (Od. 22, 101 nn) sam Telemach przynosi dwie włócznie; przez zapomnienie każe Wyspiański podawać Penelopie włócznię ‚drugą‘, choć o pierwszej nic nie mówił. Do tej komory chciała także biec Melanto, ale ją Femjos zatrzymał i obalił, wpadł do komory i drzwi zaryglował od wewnątrz (jak Eumajos z Filojtjosem Od. 22, 201). Melanto wyszedłszy na stół, rzuciła na Penelopę płonącem łuczywem i tem ją spłoszyła. Penelopa ucieka na górę. Ktesippos obwieszcza poddanie się zalotników i błaga Odyssa o litość. Ten w odpowiedzi puszcza

nań strzałę, chybia, Ktesippos ucieka ku drzwiom, otwartym właśnie z zewnątrz przez Medona, ale go Odyss dosięga już u drzwi drugą strzałą.

Medon otworzył drzwi, by wpuścić do sali Laertesa, który już z za drzwi woła, że niesie zgodę. Nim wszedł do sali, Odysseusz zabił lub ranił jeszcze kilku z zalotników, cisnących się do wyjścia. Bierze ich pod osłonę Laertes i wypuszcza z sali, a zabójcę wita okrzykiem: ‚Tyranie!' Wyspiański nie stara się umotywować, w jaki sposób wypędzony na wieś starzec poczuł się znowu władcą, królem i na czem opierał swą nową władzę. Prawdopodobnie skombinował przedstawione na końcu Odyssei (24, 412 nn) powstanie krewnych zalotników i ludu przeciw Odyssowi z osobą ojca i tego uczynił rzecznikiem tego powstania. Tu następuje przełom, zwrot (*καταστροφή*) w charakterze Odysseusza. W pierwszej chwili chciał z łuku zastrzelić i ojca, ale wnet ‚otwiera oczy, jakby przejrzał nagle... uderza się w głowę' i z okrzykiem ‚Precz te myśli' odrzuca łuk i zstępuje z pomostu. Z w y c i ę ż y ł P r z e z n a c z e n i e, które mu kazało zabić ojca, zwyciężył je także o tyle, że zdołał pozyskać przedtem Telemacha i uchronić go od ojcobójstwa. ‚Wali się' teraz u stóp ojca, opowiada o swojem przekleństwie, które mu każe przez podłość iść z jasną twarzą (Bogowie pomagają mu w krwawych czynach, by spełnił swe przekleństwo). Tarzając się u stóp Laertesa i całując jego stopy, wyznaje, że go chciał przed laty zabić, ale uciekł przed własną myślą w świat, tułał się, póki znów przekleństwo ludzi nie przypędziło go na Itakę. Wobec tego, że los postawił go znów z bronią w ręku naprzeciw ojca, myśl jego się mąci, omdlewa, a wytchnąwszy z siebie słowa: ‚Litości w Słowie' upada. Laertes ‚kładzie mu rękę na czoło' na znak przebaczenia, ale słowa litosnego nie wypowiada. Odysseusz ‚wstaje, słania się, porywa ze stołu czarę (z winem), wypija, patrzy błędno po izbie, marszczy brwi surowo (widać, że zbiera myśli), śmieje się, zatacza się'. Laertes i Telemach podtrzymują go. Odysseusz myśli

o Penelopie, która odeszła do swej komnaty i tam zasnęła. Wie o tem Odysseusz Homera, więc Wyspiański supponuje tę samą wiedzę u swego bohatera i każe mu powtórzyć słowa Odyssei (22, 431): ,Nie budźcie jej!' Mniej zrozumiałe są na pierwszy rzut dalsze jego słowa: ,W śmiertelnym śnie uśpiona leży'. Przecież Penelopa ani sama sobie nie odebrała życia, ani nie padła ofiarą żadnego zamachu. Dopiero ostatnie zdanie przynosi wyjaśnienie: ,Słyszycie, tam król Mentes spieszy do grabieży!' Tafijczycy spalą dwór — wraz z Penelopą; więc nie obudzi się ona już ze swego snu, który Odysseusz dlatego nazywa śmiertelnym. A ofiarami korsarzy padną prawdopodobnie i wszyscy inni, więc Telemach, którego ojciec nie zdołał skłonić do wyjazdu, i Laertes... Wie o tem Odysseusz, dlatego ,całą siłą zatrzymuje przy sobie Laertesa i Telemacha ,jakby ich chciał ocalić', ale ,nagle wyrywa się im, odpycha ich od siebie gwałtownie, patrzy w ojca, już ma się rzucić ku niemu w nienawiści, gdy nagle się pochyla, oburącz twarz silnie dłońmi zasłania, ucieka i przepada w podwórzu'.

To powtórzenie zmagania się z Przeznaczeniem, prącem go do zabicia ojca, osłabia efekt poprzedniego momentu przy odłożeniu łuku przed rzuceniem się do stóp ojca i błaganiem o litość. Ostatecznie Odyss osiągnął to, o czem mówił w pierwszym akcie do syna: ,Nie zemsta nad ludźmi mię cieszy, — lecz że idę wbrew Doli, — wbrew temu, co chciałem'. Ale powstrzymać zemsty nad własną rodziną już nie potrafił: król Mentes spieszy do grabieży! Zwycięzca Doli nie stał się mordercą ojca, lecz musi zostać samobójcą[1]). Ucieczka jego taka sama, jak ostatnia ucieczka księdza z ,Klątwy'. Klątwa ciąży i nad Odyssem i mota go

[1]) Trzeba tu pamiętać o motywie Edypowym, umyślnie wprowadzonym przez Wyspiańskiego, chyba nie poto, by poszedł pod koniec w zapomnienie, lecz by posłużył do rozwiązania problemu przeznaczenia w sposób — nie — Sofoklesowy, nie grecki. Odysseusz ojca w chwili fatalnej nie zabił; ale by go nie musiał zabić, musi uciekać i od niego i od

w coraz to nowe zbrodnie, a bogowie (Homerowi) się cieszą, że bohater z ich pomocą pędzi ku Przeznaczeniu, ku ojcobójstwu. Ale Odysseusz okazał się silniejszym od bogów i Przeznaczenia. W tem wielkość i jego i poety, który wreszcie wyzwolił się z antycznego szablonu, ciążącego nad wszystkiemi jego dziełami od Legendy i duszę ‚boskiego cierpiennika‘ Odyssei przedstawił w sposób, godny wielkiego artysty. Gdyby nie zmiana planu działania, wywalczonego tak mistrzowsko na Telemachu w akcie pierwszym, gdyby nie nieprawdopodobne zachowanie się Penelopy, na którą przeniosła się zmieniona intryga, te trzy akty (po rozbiciu pierwszego na dwa) ‚Powrotu Odysa‘ musielibyśmy uznać za najlepszy dramat Wyspiańskiego, poprostu za arcydzieło. Z jednem zastrzeżeniem: czytelnik czy widz musi być spoufalony przynajmniej z poglądem na świat Homera, musi znać dobrze Odysseję, by rozumiał wszystkie intencje poety, by sobie zdawał sprawę, dlaczego tak właśnie osoby muszą mówić i działać. Dwa ostatnie pojęcia są w ‚Powrocie Odysa‘ synonimami: każde z tych lakonicznych zdań, które wyrzucają z siebie osoby, jest zarazem akcją, działaniem. Dlatego ten utwór jest najdramatyczniejszy, a zarazem najtragiczniejszy z utworów Wyspiańskiego. Ponieważ owa lakoniczna forma dialogu jest taka sama, jak w szkicu zakończenia ‚Feaków‘, wolno jej istnienie w ‚Powrocie Odysa‘ przypisać temu, że i ten dramat znamy we formie szkicu. I tej właśnie okoliczności zawdzięcza, zdaje się, swą żywość i ruchliwość dramatyczną. Częsty to objaw u malarzy, że zdobywają się na genjalne szkice, a szkice te psują potem w wykonaniu. Tak Wyspiański przeładował, jak widzieliśmy, zbytniem motywowaniem Legendę, tak o mało nie zepsuł w podobny sposób ‚Klątwy‘. Przy ‚Powrocie Odysa‘ ustrzegł go od tego wypracowania dojrzały już wgląd ar-

ojczyzny. A że nie chce dłużej być tułaczem, nie pozostaje mu nic innego, jak śmierć dobrowolna. A taką śmierć nazywa się przecież — samobójstwem...

tysty w wartość czystych konturów, w cichą prostotę i szlachetną wielkość. Bo nie trzeba zapominać, że w tej szkicowej formie przeznaczył artysta swe dzieło do przedstawienia w teatrze, w tej też formie je wydał w książce. Gdyby je wydano z pośmiertnych papierów, mówilibyśmy o niewykończeniu; tak, musimy chwalić wstrzemięźliwość od ‚poprawek'.

Mówiliśmy dotąd o dwóch (właściwie trzech) aktach dramatu jako całości. Jakoż pod względem treści i formy była to zamknięta w sobie tragedja. Co Wyspiański dodał jako akt trzeci, to właściwie epilog, dla tragedji, jako przedstawienia ważnego, zamkniętego zdarzenia, niekonieczny, ale niezmiernie ważny dla pojęcia „losu", doli bohatera. Dla psychologicznego zrozumienia tej sceny, nie wiem dlaczego w ostatnich czasach błędnie pojmowanej, warto przypomnieć, co Wyspiański w liście do Rydla (26 marca 1895) pisał o scenie konania Haneli Hauptmanna: „(Gra się) biedne dziecko, które przed śmiercią cały świat marzeń raz jeszcze widzi i całą nędzę i okropność życia, co mija, raz jeszcze widzi i słyszy łabędzi śpiew wyobraźni: ostatnia radość i ostatnia trwoga". Podobna jest koncepcja epilogu ‚Powrotu Odysa'. Ujęty jest niby w formę monologu o przeszło 150 wierszach, w rzeczywistości niesłychanie udramatyzowany zwidami, które widzowi przedstawiają się jako konkretne osoby i obrazy, ożywione interpretacją Odysseusza, a czasem śpiewem (z za sceny). Więc to nie monolog, lecz ilustracja pantomimu.

Dekorację skalnego pustkowia nad morzem, gdzie Odyss czołga się wśród urwisk i przepaści, czepia się krzewów i wykrotnych gałęzi, póki nie zbiegł na dół na piaszczystą ławę, zawdzięcza Wyspiański Homerowi, u którego (Od. 5, 425 nn) na podobny teren feacki wyrzuca rozbitka-Odysseusza morze. Musi się czepiać wystających skał, by go fale z powrotem nie porwały, aż natrafia na ujście rzeki i tam wychodzi na ląd pomiędzy sitowie. To była brama do ratunku Odyssa. Przez podobną bramę wy-

prowadza go Wyspański do innego ratunku: Odysseusz uciekł na pustkowie przed przeklętą myślą ojcobójstwa, ale ta myśl żyje w nim dalej. W pustkowiu czuje wiew śmierci i słyszy w wichrze czyjeś głosy: ‚Tędy, tędy! — Człowiek przystępu broni! — Ścigaj!' Są to jakby głosy Erynij ojcowskich, które biegną do niedoszłego Edypa. Dosięgnąć go nie mogą, bo człowiek przemógł Przeznaczenie i broni im do siebie dostępu. W zatoce spostrzega okręt (niby ten, na którym miał odpłynąć z Tafijczykami po spaleniu przez nich dworu — z żoną, ojcem i synem) nawołuje wioślarzy, sądzi, że śpią, więc się zbliża do brzegu i spostrzega z przerażeniem, że to ‚piekielna łódź, bez steru, bez wioseł, milcząca'. Rozumielibyśmy to przerażenie, gdyby okręt-upiór płynął sam jak okręty Feaków (Od. 8, 556 nn), które nie potrzebują steru ni wioseł, sternika ni wioślarzy i płyną same — za myślą. Taki okręt prawdopodobnie przemknął przez wyobraźnię poety, który skojarzył go może z jakimś ‚Latającym Holendrem', a potem z łodzią Charona i te swoje asocjacje, obce widzowi, zamknął w przerażeniu Odyssa.

Do owej łodzi wabią teraz Odyssa słyszane wśród poświstów wichru głosy Syren. W Odyssei (12, 39 nn) ostrzegała Kirke Odyssa przed Syrenami, które siedzą na łące, otoczone kupami kości, gnijących zwłok i wysuszonych skór. Przez wspomnienie tego ostrzeżenia Odysseusz spostrzega teraz siedzącą nad urwiskiem Harpję, wymawia się, że on nie zabił ojca, Harpja przepada, a on zmiata ręką czerepy, ‚szcząty, ludzkie kości'. To mu daje asumpt do porównania Itaki z cmentarzem, siebie z grabarzem, który wszystko zabił, wszystko odepchnął. Szczęście kłamane uciekło, nic nie zostało po za nim, nic przed nim, a w nim tylko przeklęta myśl. ‚Bodaj mi nigdy żyć nie było dano!' woła z tylu bohaterami tragedyj attyckich. A oto owo szczęście kłamane zjawia się przed nim w postaci Kalipso, która ruchami rąk ‚zda się jakby snuć i dziergać nici barwne' (!). Zupełnie niepotrzebnie powtórzony motyw Odys-

sei (5, 62), że bogini właśnie piękną szatę dziergała złotem czółenkiem, gdy do niej przybył Hermes z rozkazem uwolnienia Odyssa. Kalipso wabi go ku sobie, schodzi po skałach, on idzie za nią, ale zwodnica przepadła. Niema też już w zatoce upiornej łodzi. Odysseusz teraz dopiero rozpoznaje krajobraz itacki (jak Od. 13, 350 nn), krainę swojej młodości: Tu gonił, chłopcem będąc, za ptakami. Zdaje mu się, że lecą mewy, ptactwo jego młodości. Ale ich już nie widać. ‚Za kresem morza otwiera się przez chwilę jasna przestrzeń'. To łyska się. Ale Odysseusz zapatrzony w światło krzyczy: ‚Tam jest Itaka! Tam kres i granica! — Tam jest ojczyzna moja, tam dziecko i żona, — tam mój ojciec, tam moja — — pieśń życia (biegnie, leci ku morzu) skończona'. Ta Itaka, to niby niebieska Jeruzalem, w której męczennicy odnajdowali wszystko, co tu przez śmierć zostawiali na świecie. Rzadko tęsknota za śmiercią, otwierającą bramy do owej niebieskiej — Itaki, została tak prosto, a tak pięknie wyrażona, jak w przytoczonych trzech wierszach Wyspiańskiego. Tu Odysseusz mógby wpaść w odmęt morski[1]) i epilog się zakończyć.

Ale Wyspiański snuje go dalej, by odsłonić nieco rąbka tajemnicy zaświata. Więc Odysseusz jeszcze się nie topi, brodzi tylko przez wodę i słyszy pieśń swego życia, nuconą przez Syreny: obiecują mu one nowy żywot i nieśmiertelność — w pieśni wieczystej — w Odyssei! Bohater zatrzymuje się wśród fal, poznaje wyspę Syren (jak Od. 12, 39 nn), ucieka głębiej w morze. Syreny śpiewają teraz to samo, co fale szeptały Achillesowi (Achilleis, sc. 14), co Pandora w zagadkach głosiła rapsodowi (Skałka, akt 2). Jakby dla objaśnienia wyroczni Pandory (‚Dam młodość, wrócę, lecz ty wróć — w twoją tę samą drogę'), Syreny śpiewają: ‚Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca, — młodość raz już miniona, minęła niezwrotnie' i powtarzają za falami ‚Achilleidy' (III 1 nn): ‚Nowe rozpo-

[1]) Czyli popełnić samobójstwo, boć przecież nie możnaby tu mówić o przypadkowem utonięciu w morzu.

czniesz życie, nowa czeka-ć praca: — życie nowe, wznawiane życie wielokrotnie'. Komentując zwidę nadziemskiej Itaki, tłumaczą Syreny, że przyszły świat już otacza Odyssa, a zmienia się w jego oczach pod wpływem jego myśli, czyli, że ideały nadziemskie oblekają się w kształt ziemskich. Kraina pobytu duszy (,byt duszy') jest nieśmiertelna, ale tułacz wszędzie widzi ojczyznę daremno kochaną, bo niedościgłą. Widzi ją w snach, w sennem przypomnieniu (tego, co dusza widziała według Platońskiego Fajdrosa i Menona — w zaświatach, przed zstąpieniem na ziemię). gdy sumienie nie pozwala mu już cieszyć się prawdziwą. Miał ją w sercu, kochał ją; dziś, gdy jest już prawie cieniem człowieka, tęskni do jej cienia... Na brzegu wieczności tęskni Odysseusz przedewszystkiem do swojej młodości, błaga jej, by nie gasła w mroku lat. A Syreny dalej objaśniają jego dotychczasowe życie: czyny jego kształtowały świat, to też w kształtach świata może ujrzeć swe winy. Gdzie zdobył sławę podstępem, fałszem, tam znajdzie cześć kłamstwa i plugawego imienia; gdzie żebrał czci i zyskał przebaczenie, tam jego czciciele zniszczeni. Zewsząd goni za nim jęk i klątwa. W tych czynach światowych objawiła się jego moc, równa mocy Boga, co świat na barkach dźwiga. Nie mają tu Syreny na myśli Atlasa, lub chwilowego jego zastępcy, Heraklesa, lecz złego Demiurga pewnych sekt, stworzyciela i zarządcę wszelkiego zła na świecie. Od tego świata kierują go Syreny ku nowemu bytowi, nowej myśli... Dotychczasowa tułaczka bez kresu, to jego okowy. Śmigłą myślą może je zerwać, pokonać Los[1]). Odysseusz czuje to wabienie i ucieka głębiej w morze, łowiąc uchem ostatnie tony śpiewu Syren o sławnej pieśni jego żywota, którą on sam uznał już za skończoną.

---

[1]) Jak pokonał przeznaczenie, pchające go do ojcobójstwa, tak niby może pokonać los — wiecznego tułacza, odbierając sobie życie. Do samobójstwa więc nęcą go i Syreny.

Syreny Homerowe (Od. 12, 188) obiecywały, że każdy od nich odejdzie zadowolony i mądrzejszy niż przedtem. I z tekstu Homera wywnioskować i z Roschera (Mythol. Lexikon) upewnić się mógł Wyspiański, że te pierwotne ‚ptaki duszne‘ (t. j. dusze, wylatujące z ciała w postaci ptaków) były demonami śmierci, potem symbolami nieśmiertelności. Do tego też charakteru dostosował treść ich pieśni, głoszącej palingenezę, tę najtajniejszą tajemnicę filozofji Wyspiańskiego. I znowu po tym śpiewie Syren mógłby Odysseusz zakończyć swój żywot doczesny. Tymczasem tradycja Homerowa wkłada mu w usta pytanie: ‚Jak zwodnice minąć?‘ i każe mu n a n o w o tęsknić do ojczyzny, na którą już teraz patrzy z pośród fal, zwracając wzrok ku brzegowi. Jakkolwiek przedtem Odysseusz dojrzał już był do Itaki zaziemskiej, a Syreny zdradziły mu jej tajemnicę, to teraz na nowo snuje marzenia o powrocie do ziemskiej ojczyzny, do spokojnej chaty, do ojca, syna, żony. Nie widział ich dawno, raczej nigdy, bo nigdy w nich nie widział pełni tego, co oznaczają ich nazwy (ojciec, syn, żona). Widokiem ich odzyszcze duszę, zmyje jej hańbę, naprawdę ożyje i odżyje w domu. I po r a z d r u g i rozpamiętywa chłopięce zabawy nad morzem. Ale wicher niesie do niego jakieś skargi, jakkolwiek on u brzegów ojczyzny chciał już zapomnieć o wszystkich złych czynach, żyjących tylko w pieśniach. I widzi Poliksenę, przemienioną w słup ognia [1]), widzi Priamidów, zabijanych w płonącym pałacu przez jego ucznia, Diomedesa [2]); widzi, jak sam zabija jakąś niewiastę, słyszy wróżby Kasandry, trzask walącego się w pożarze pałacu. Jeżeli w ostatniej wizji jakaś niewiasta chwyta się jego kolan i błaga: ‚Nie zabijaj

[1]) Poliksenę ofiarowano za radą Odyssa na grobie Achillesa. Ponieważ zwłoki palono, więc Wyspiański przedstawia ją w tej fazie, na stosie.

[2]) Według tradycji, Priama zabił syn Achillesa, Neoptolemos; Hekuba, skrzywdzona przez Odyssa, któremu przypadła w udziale jako branka, wskoczyła do morza i przemieniła się w sukę.

mych dzieci, nie morduj mych dzieci', to może się to odnosić do Eurypidesowej Andromachy, której za radą Odyssa zabrano syna, by go zrzucić z muru trojańskiego. Wyspiański przyjął w ,Achilleidzie' więcej dzieci Hektorowych, więc temby się tłumaczyła liczba mnoga. O Eurypidesowej Hekabie, błagającej u stóp Odyssa o darowanie życia Poliksenie, tu myśleć nie można, bo z obu niewiastami załatwił się już poeta w pierwszej wizji.

Wizje okrucieństw, popełnionych po zdobyciu Troi, tak wstrząsają Odyssem, że spada ze skały (choć już dawno brzeg opuścił i brnął coraz dalej w morze, a potem tylko zbliżał się ku brzegowi) i trzęsąc się, wyraża oczekiwanie, że za to wszystko on teraz będzie we własnej ojczyźnie zasieczon przez swoich, przez syna; to będzie odkupieniem jego winy. — Widzieliśmy, jak w dramacie Wyspiański uszanował filozofję Homera i dla winy Odyssa skonstruował trafnie pogwałcenie synowskiej *pietas* wobec Laertesa; zato podobna go spotkać miała kara z rąk Telemacha. Ale ta klątwa już w dramacie zwyciężona. Dlatego tu wyrzuty sumienia z powodu czynów wojennych są czemś nie-homerowem, nie greckiem nawet. Tę część epilogu pisał poeta bez pamięci o poprzednim dramacie i jego supozycjach.

Już na początku ostatniego monologu (na str. 105) słyszał Odysseusz w powietrzu jakieś skargi, żale. Teraz powtarza: ,Skarżą się, jęczą, wrzeszczą w powietrzu, w weselu'. Ostatni wyraz odnosi się chyba do tego, że wesele, radość Odyssa bywały zawsze mącone temi skargami powietrznemi. Znowu jak na początku epilogu rozlegają się głosy: ,Tędy, tu'! Jeśli tam w związku z myślą o ojcobójstwie rozkaz: Ścigaj! kazał myśleć o Erynjach, to tu wyraźnie już głosy pochodzą od dusz, biegnących do tajemniczej łodzi w zatoce i powstrzymywanych obecnością człowieka. Głos rozkazujący pochodzi oczywiście od Hermesa (którego później widać na łodzi), a dusze mogą być tylko duszami pomordowanych w dramacie pasterzy, zalotników,

a może i ofiar Mentesa. Ten pochód dusz zalotników w podziemie opisany jest na początku dwudziestej czwartej księgi Odyssei. Wyspiański kombinuje go z Wergiljuszową łodzią Charonową, użytą już w epilogu Laodamji i Legjonu i nagle zmienia dotychczasową koncepcję: przedtem Odysseusz, wabiony rozmaitemi głosami, brnął coraz dalej w morze. Ponieważ bohater, zanurzony do kolan, potem do pasa, potem do brody w wodzie i monologizujący przez pięć minut, wywoływałby ze sceny wrażenie komiczne, scenik Wyspiański, nie skorygowawszy poprzedniego brnięcia w fale, kazał mu już po zniknięciu Syren zbliżać się ku brzegowi, potem po wizji trojańskiej upaść ze skały, a teraz pod naporem biegnących do łodzi dusz, czołgać się po brzegu w kierunku morza z obawą, że go tam porwą z sobą. Na szczęście łódź rozwinęła żagiel i ruszyła od brzegu. Odysseusz widzi, że wiezieni na niej patrzą ku niemu, wołają, chcą coś powiedzieć, może przebaczyć. W ciemności nie może rozpoznać, kto oni, tem mniej, że łódź się prędko oddala. Aby przecież dosłyszeć ich wołania, Odysseusz wbiegł w fale, gdy błyskawica rozświetliła niebo u kresu wód i ukazała łódź, pełną ludzi i wielką postać ciemną Hermesa, stojącą u przodu łodzi. Poznał wreszcie Odysseusz, że to łódź umarłych, płynąca w zaświaty, w zapomnienie; pragnie ją zatrzymać, by i sam mógł na niej popłynąć — po wybawienie. Biegnie wśród gromów i błyskawic w morze i tam znajdzie śmierć[1]). Ale dusza jego, według wierzeń Homerowych i wogóle greckich, dopiero wtedy dostanie się do łodzi Charonowej, gdy wyrzucone przez morze zwłoki ktoś litościwy pogrzebie, jak sam Odysseusz zwłoki Elpenora (Od. 12, 10). Wyspiański

[1]) Przypuszczać, że Odysseusz nie utonie, lecz w falach morza będzie żył wiecznie, znaczy rezygnować z racjonalnego dotąd przedstawienia losów bohatera na rzecz jakiejś irrealnej symboliki. Symbolika tu jest, lecz inna, niż twierdzi p. Ostap Ortwin w artykule: *O samobójstwie rzekomem Odysa słów kilkoro*, Tydzień literacki, dodatek do Kurjera lwowskiego z 20 i 27 marca 1921.

w epoce pisania ‚Powrotu Odysa' zbyt był przejęty, jak widzieliśmy, poglądem na świat Homerowym, by to przeoczyć [1]). To też wolno przypuszczać, że umyślnie kazał się Odyssowi utopić, by tułacz za życia był tułaczem i po śmierci. Nie darmo Syreny i po zapowiedzi nowego bytu, śpiewały: ‚Hej morze przed tobą, wód tonie, — w błąkaniu bez kresu twój los — twe okowy'. Więc Odyssa czeka po śmierci los Kraka z drugiej ‚Legendy': obaj mężowie czynu nie znajdą spoczynku w grobie, zapomnienia w podziemiu, lecz tułać się będą bez kresu po falach, j a k o m a r t w e c i a ł a. Ich bohaterskie dusze powinny w myśl (Platońskiej) palingenezy Wyspiańskiego wybrać sobie w podziemiu nowe ciała i zacząć nowe życie, nowy trud; tymczasem z powodu winy (niesprawiedliwego czynu) do podziemia się nie dostaną, bo ich ciała niepogrzebane, i zostaną wiecznymi tułaczami — ale bez zdolności palingenezy, powrotu do życia i bez zapomnienia (nie pili w podziemiu z Lety) pierwszego życia, pełnego win.

Jeśli Wyspiański w wierszyku, przytoczonym na końcu tej książki, na równi z Odyssem rwał się napróżno do łodzi śmierci, któraby go zaniosła w zaświaty (gdzieby się nowo odrodził), to nie tylko w tym jednym punkcie los jego był podobny do Odyssowego. Przeciwnie, cała tragedja o powrocie Odyssa jest jego własną tragedją.

---

[1]) Trzeba się tak, jak Wyspiański wmyśleć w religję grecką, by zrozumieć, dlaczego Odyss musiał się utopić (że to uczynił dobrowolnie, wskazaliśmy powyżej), jeżeli miał zostać także po śmierci tułaczem, i w ten sposób spełnić swój los. Uciekł przed ojcobójstwem, ale nie ujdzie przed losem wiecznego tułacza, bo ciało jego niepogrzebane będzie wciąż pływać po morzu. A gdy już ulegnie rozkładowi? Wtedy zostaną gdzieś w piasku kości, którym nikt nie sprawi przepisanego pogrzebu. Ignorując te przesłanki religji greckiej, na których zbudowana jest cała tragedja, szuka p. Ortwin w tekscie i scenarjuszu wskazówek o — samobójstwie Odyssa, a że ich nie umie znaleźć, przeczy samobójstwu, aby po długiej polemice ze mną dojść do konkluzji: „T o p i e l e c po wieki tak będzie się tułał bez kresu". Jeśli ‚Topielec' dobrowolny, to samobójca; jeśli przypadkowy, to p. Ortwinowi zostawiam zaszczyt — odkrycia, że Odysseusz przypadkiem się utopił i dlatego i t. d.

Wszak-ci to on sam, ten tułacz, płynący całe życie do ukochanej ojczyzny, ten żebrak, którego przeznaczenie każe mu ją omijać... A gdyby się tak do niej dostał? Toż to powinno być najwyższem jego szczęściem! Tak, ale pamiętajmy dośpiew do *Wyzwolenia* o robotniku i dziewcze bosej, pamiętajmy o niejasnych hasłach *Piasta*, że wszystko musi spłynąć krwią, pamiętajmy o zbyt jasnej myśli szkicu *Sądu ostatecznego:* Rewolucjoniści, wypędziwszy królów i arystokratów, zdobywają Zamek św. Anioła; ich przywódca ma głowę — Chrystusa. To chyba — Antychryst. Wyspiański przeczuł dzisiejszy bolszewizm i sądził, że wyzwoloną Polskę czeka rewolucja — socjalna. A że potępił był wszelkie wymierzanie sobie sprawiedliwości przez człowieka, ba wszelki czyn, dojechawszy wyobraźnią do wolnej ojczyzny, uciekł z niej do ojczyzny idealnej, górnej Jeruzalem naszych romantyków, zwłaszcza Krasińskiego[1]).

[1]) Ob. T. Sinko, *Wyspiański i Krasiński*, Kraków 1920, str. 49 nn.

ZAKOŃCZENIE.

ANTYCZNOŚĆ WYSPIAŃSKIEGO.

Wyższość Wyspiańskiego nad Hauptmannem. Inne współczesne tragedje antyczne. Optymistyczne i pesymistyczne pojmowanie Greków. Romantyzm klasyczny. Homeryczność Wyspiańskiego. Tragiczny pogląd na świat. Wyeliminowanie erotyki. Przeznaczenie. Schicksalstragödien. Wina. Greckie przewiny osób Wyspiańskiego. Tragedja poezji śmierci. Orficzne pierwiastki. Śmierć w dramatach Wyspiańskiego. Tęsknota za łodzią Charona.

W udramatyzowaniu końca Odyssei zszedł się znów Wyspiański (jak w historji biblijnej o Jakóbie) z Hauptmannem, który w siedm lat po śmierci poety wystawił w Berlinie i wydał w książce (S. Fischer Verlag, 1914) pięcioaktową tragedję wierszem pt.: *Der Bogen des Odysseus.* Mimo trwożliwego przestrzegania motywów i nastrojów Homerowych ocieka ona niemiecką sentymentalnością. Rzecz rozgrywa się w chacie świniopasa Eumajosa, gdzie z utęsknieniem czekają na powrót króla: Eumajos, córka jego Leukone (miłowana przez Telemacha, naturalnie i wzajem miłująca), stary Laertes (najlepsza postać) i młody Telemach. Odysseusz przybywa jako obłąkany żebrak i w pierwszej swej scenie objawia dość silnie wewnętrzną tragedję człowieka przeklętego, ściganego przez bogów, na to jednak, by wnet stać się chytrym mścicielem Homerowym. Cudowne ‚zaślepienie‘ zalotników z końca dwudziestej księgi Odyssei przemienia się u Hauptmanna w zwykłą pijatykę. Całość reprodukuje miejscami szczęśliwie nastroje Homera, ale nie okazuje nic twórczego, jest poezją,

powiedzielibyśmy profesorską, filologiczną. A to samo, co Stanisław Wasylewski[1]) zauważył w paraleli Hauptmanna z Wyspiańskim: ‚Hauptmann biega u stóp helleńskiego Sfinksa i opowiada piękne powiastki, Wyspiański zaś dumnie patrzy Sfinksowi w oczy‘, możemy zastosować do innych współczesnych naśladowców antyku w Niemczech. Jak ich jest wielu, pouczają zestawienia W. Brechta w rozprawie *Klassisches Altertum und neueste Dichtung* (1920). Gdybyśmy do tego dodali choćby tylko bibljografję francuską, angielską i włoską, przekonalibyśmy się, że w ostatniem trzydziestoleciu tematy antyczne są znów jeśli nie w modzie, to w zwyczaju. Czem się to tłumaczy? Niewątpliwie reakcją przeciw szarości literatury realistycznej i naturalistycznej z lat ośmdziesiątych, reakcją, która przybierała przeważnie formy romantyczne. Stąd we wszystkich literaturach mówi się o neo-romantyźmie. Otóż między romantyzmem a hellenizmem zachodzi bardzo ścisłe powinowactwo chemiczne, jak to starałem się już gdzie indziej[2]) wykazać. Tu przypomnę, że tacy romantycy angielscy, jak Byron, a zwłaszcza Shelley i Keats żyją więcej antykiem niż współczesnością. Pięknem, poezją wydawała im się przedewszystkiem Hellada, na którą patrzyli tak, jak Schiller w wierszu o bogach Grecji. Harmonijność konwencjonalnych Greków, wiecznie pogodnych i wesołych, zaczęła się wprawdzie mącić pod wpływem ściśle historycznego ich pojmowania przez Boeckha i Droysena, ale poetów i literatów te badania historyczne nie wiele obchodziły tak, że we Francji jeszcze Hellada Leconte'a de Lisle, u nas Asnyka, Konopnickiej, Tetmajera, Rydla jest konwencjonalnie pogodna i zmysłowa. Dopiero F. Nietzsche, wydając w r. 1872 swoją książkę o narodzinach tra-

[1]) Feljeton lwowskiej Gazety porannej, 1914, nr. 1692, stąd Krytyka 1914 nr. 3, str. 211 nn.

[2]) W nowym rozdziale *drugiego* wydania „Hellenizmu J. Słowackiego“, w druku, nakładem „Bibljoteki Polskiej“.

gedji, miał odwagę dać jej podtytuł *Griechentum u. Pessimismus.* Grecy — jako pesymiści, Grecy jako naród najnieszczęśliwszy na świecie, naród prawdziwie tragiczny, to była koncepcja Jakóba Burckhardta, bardziej u nas znanego z dzieła o włoskim renesansie, niż z czterotomowej *Griechische Kulturgeschichte,* wydanej wprawdzie dopiero w r. 1898, ale znanej w ogólnych zarysach z prac licznych uczniów Burckhardta, którzy słuchali jego bazylejskich wykładów w latach 1870—1886. Prócz Nietzschego do spopularyzowania poglądów Burckhardta przyczynił się walnie Erwin Rohde jako autor *Psyche* (1893), dzieła o greckiej wierze w nieśmiertelność duszy.

Nietzsche, by poprzestać na tym najpopularniejszym głosicielu greckiego pesymizmu, uważa za stały podkład psychiki greckiej jakieś metaficzne nie-odkupienie życia, pierwotnie instynktowego. Apollinowy świat greckiej sztuki nabiera u niego charakteru samowybawienia i przez to wkracza w dziedzinę religji. Tem mniej ceni Nietzsche grecki intelektualizm. Jego głównych przedstawicieli, jak Sokratesa i Platona, uważa za symptomy upadku, za zwyrodnienie zasadniczego instynktu helleńskiego. Ta metafizyczno-estetyczna apoteoza greckości przyjęła się po roku 1890 w wielu umysłach europejskich, a *Klassisches Ideal* braci Hornefferów (1906) jest jej najjaskrawszym wyrazem. Wymienieni przez Brechta poeci niemieccy, począwszy od Hofmannsthala (Elektra 1903) są na punkcie pojmowania greckości prawie wyłącznie Nietzscheanistami czy Burckhardtystami. *Elektra* Hofmannsthala znana jest u nas ze sceny. Wystarczy więc przypomnieć, jak autor wiedeński wzmacnia wybuchy namiętności u córy Agamemnona, jak pogrubia jej instynkty, jak zaciera jej kobiecość, a nawet ludzkość, by sobie uprzytomnić stosunek dzisiejszych poetów, obrabiających tematy greckie, do poetów greckich, choćby tylko do Sofoklesa. *Fedra* d'Annunzia należy do tej samej rodziny bohaterek, żyjących poza dobrem i złem.

Wyspiański, który z gimnazjum wyniósł romantyczny ideał Hellady, musiał go poddać rewizji podczas pobytu w Paryżu, a uczynił to niewątpliwie pod wpływem Wagnerytów, którzy mu zwrócili uwagę na książkę Nietzschego. Nowe pojmowanie greckości tak mu przypadło do smaku, że kiedy potem widział na scenie krakowskiej *Anteę* Okońskiego (Świętochowskiego), nie mógł, jak donosi Rydlowi, wytrzymać na przedstawieniu do końca. Nie inne wrażenie byłaby na nim zrobiła tegoż autora *Aspazja*, romans z Grecji najbardziej konwencjonalnej, przeładowany dysputami na temat kwestji kobiecej, arystokracji i demokracji, a wszystko w duchu postępu — warszawskiego. Wobec takich antyków, jak te pozytywistyczne, ale i wobec wszystkich dawniejszych, w Polsce robionych, *Meleager* Wyspiańskiego był czemś u nas zupełnie nowem; był pierwszem objawieniem Hellady — pesymistycznej. Nędza żywota, marność wszelkich poczynań ludzkich, skrępowanie woli przez zawistnych bogów, miotanie się w sidłach losu, w które się tem łatwiej wpada, im bardziej się od nich ucieka, mimowolna wina i niezasłużona kara... oto główne wykładniki pesymizmu, panującego w *Meleagrze*. W *Laodamji* przyłącza się do tego niesamowita tęsknota miłosna; w obu tragedjach tło stanowią jakieś prastare wierzenia i obrzędy, zabobony, silniejsze od rozumu. Tylko zwarta budowa, wzorowana na tragedjach attyckich, pozwalała widzieć w tych utworach okazy sztuki, naśladującej antyk. Gdy jednak w *Achilleidzie* wpływ Szekspira (głównie *Troilusa* i *Kressydy)* rozsadził klasyczną formę, odsłoniło się dzieło w niczem nie przypominające tragedyj attyckich, dzieło klasycznego — romantyzmu. Mimo zwartej budowy romantyczny (formalnie) jest też *Powrót Odysa*, zwłaszcza przez epilog. Ale pogląd na świat, filozofja, metafizyka i etyka są wszędzie ultra-klasyczne. Sprawił to wpływ Homera, którego poematy Wyspiański dramatyzował. Wyspiański jest tak — Homeryczny, że publiczność, nie znając na tyle

technicznych, mitologicznych, a zwłaszcza teologicznych i psychologicznych premis Homera i tragików greckich, nie może zrozumieć ani słów i działań osób na scenie ani intencyj poety. Tę homeryckość Wyspiańskiego, a zarazem jego antyczność wypada nam po krótce scharakteryzować.

Opowiadając o swoich tęsknotach helleńskich i ich syceniu widokiem greckiego archipelagu i Aten, wyznał Hauptmann (Griechischer Frühling), że się zawsze czuł na wskroś homerycko usposobionym i że się uważa za Homerydę. W twórczości jego poza Łukiem Odyssa tej homeryckości wcale nie znać. Natomiast trudno znaleźć w literaturze nowszej poetę, któryby był do tego stopnia Homerydą, jak Wyspiański: I ‚Meleagra' i ‚Laodamię' wysnuł z drobnych epizodów Homera, a w dialog ich wprowadził w niektórych opisach epicką manierę Homera. Gdy się zaś zabrał do rewizji Iljady, to mimo romantycznych pomysłów Diktysa, mimo satyrycznych trawestyj Szekspira, mimo własnych tendencyj do przerobienia Achillesa z człowieka czynu na bohatera myśli i uczucia, uległ Homerowi i poprowadził bohatera do homeryckiej zemsty. A choć w ‚Powrocie Odysa' znowu interpolował Homera Diktysem (Odysseusz ma zginąć z ręki Telemacha), choć Odyssa obciążył klątwą Edypa, to swoje założenie wysnuł tak głęboko z teologji Homera, z takim pietyzmem dotykał przynajmniej jego motywów, by jak najmniej z nich uronić, że ani na chwilę nie przestał być Homerydą, oczywiście z XX wieku.

Na osobną wzmiankę zasługuje osobliwa miłość Wyspiańskiego do Hektora. Nie występuje ona tak wyraźnie w ‚Achilleidzie', ani w gobelinie trojańskim z ‚Akropolis', jak w ogłoszonym przez F. Hoesicka (Kurjer warszawski, grudzień 1907 nr. 336 nn[1]) liście z r. 1900, napisanym z powodu pomysłu Sienkiewicza, by w jakiejś tragedji trojań-

[1]) Dziś w książce Hoesicka *Sienkiewicz i Wyspiański* str. 59 nn.

skiej Hektor skrycie kochał Helenę. Wyspiański (wierny tradycji Ajschylosa i Sofoklesa) uważa erotyzm (co innego przywiązanie Hektora do żony i dziecka) za niegodny bohatera homeryckiego (co innego bohaterzy Ariosta), za niezgodny z jego charakterem: ‚Niechże będzie święta pamięć Hektora takiego, jakim był i jakim go zresztą Homer przedstawia i jaki jest logiczny ze swojem otoczeniem, pojęciami, czasem, epoką, stanem'. Hektor staje się dla niego *appelativum*, jak np. Amfitrjon (na gospodarza wobec gości), Automedon (na wiernego woźnicę), Mentor (na starszego towarzysza i nauczyciela)... W studjum o Hamlecie nazywa Horacego kustoszem zamku elzynorskiego, Hektorem zamku (str. 15) i powtarza (str. 82): ‚poczyna się tragedja Horacego... Hektora zamku i jedynego zamku i Danji obrońcy'. Gdyby zresztą Wyspiański nie był napisał ani jednej tragedji antycznej, to i tak musielibyśmy go uważać za Homerydę na podstawie ‚Nocy Listopadowej', tego jedynego chyba w literaturze powszechnej eksperymentu, by losy wojowników polskich z XIX w. składać w ręce bóstw Homerowych i z powstania polskiego z roku 1830 uczynić igrzysko tych bogów w myśl teologji Homera. Takim Homerydą był jeszcze tylko Słowacki, który w epoce mistycznej uważał się za wcielenie samego Homera [1]).

Do Homerowego poglądu na świat zbliża się bardzo filozofja tragików attyckich, przedewszystkiem Ajschylosa i Sofoklesa. Im prócz pewnych elementów formalnych i technicznych, wskazanych już przy analizie poszczególnych utworów, zawdzięcza poeta najważniejsze składniki swojej tragiczności. Zaczniemy od negatywnych. Ajschylos chlubi się w ‚Żabach' Arystofanesa (w. 1044), że nigdy nie wprowadzał na scenę cudzołożnych, rozkochanych niewiast w rodzaju Eurypidesowej Stheneboi lub Fedry, a Eu-

[1]) T. Sinko, Hellenizm Słowackiego (Rozpr. Akad. filol. t. 47, 1909, str. 141 nn.

rypides poświadcza, że Afrodyta była mu rzeczywiście obcą. Jakoż dla miłości nie ma miejsca w tragedjach Ajschylosa ani nawet Sofoklesa. Nowożytny czytelnik dziwi się, dlaczego autor ‚Antygony' nie wyzyskał wcale tak zręcznie wprowadzonego w akcję motywu miłości Hajmona do Antygony? Oto dlatego, że miłość uchodziła w epoce klasycznej za chorobę, cierpienie (nosos, pathos), niegodne bohatera. W tym duchu pisze też Wyspiański w cytowanym liście do F. Hoesicka: ‚Miłość dla kobiety-Wenus nie jest jeszcze jedynym motorem działań męskiej duszy i są właśnie tacy wielcy, wyżsi bohaterowie, jak Hektor, do których ona niema przystępu, aby im umysł i duszę truła i z drogi prostoty i szczęścia boskiego sprowadzała'. To też miłość nie stanowi nigdy żywiołu zasadniczego w tragedjach Wyspiańskiego. Laodamja może pożądać zmysłowo-miłośnie, jak bohaterka Eurypidesa lub heroina Owidjusza lub pseudo-heroina Piotra Louysa (Chryzis z końca Afrodyty); ale bohater Meleager znajduje ledwie parę Maeterlinkowskich frazesów na wyrażenie swych uczuć do Atalanty, a Agamemnon, Achilles, Patroklos traktują swe miłośnice po haremowemu, jak Bolesław swoją krasawicę. Scena Rezosa z Pentezyleą przedstawia samo używanie miłosne, a więc moment, gdzie ustępuje Eros, a wchodzi Afrodyta. Achilles zdobywa się na lirykę miłosną dopiero w chwili, gdy trup Pentezylei jest dla niego symbolem przepadłej niepowrotnie miłości. Wyspiański potrafi być tylko malarzem miłości symbolicznej, jak rozigrania miłosnego posągów wawelskich, czy Joanny i Aresa, lub prawie religijnej, obrzędowej rozmowy przy studni między Jakóbem i Rachelą (Akropolis III sc. 2), lub wreszcie żywiołowych umizgów Parysa i Heleny-Afrodyty. Ale poza tem mógłby powiedzieć, jak Ajschylos, że nigdy nie napisał żadnego wiersza erotycznego, a my moglibyśmy z Eurypidesem przyświadczyć mu, że był *ἀναφρόδιτος*, bez zmysłu do uczuć miłosnych, do poezji miłosnej, ale też bez wdzięku miłosnego. Jest to oczywiście cecha jego usposo-

bienia, ale w przeniesieniu na grunt poezji wolno uznać tu wpływ tragedji greckiej.

Anerotyczność tragedyj Wyspiańskiego łączy się może z jego awersją do psychologizowania w tragedji. Jest ona dosyć dziwna u entuzjasty mistrza psychologji, Szekspira, ale tłumaczy się łatwo niechęcią do — naturalizmu, który psychologję nibyto przesubtylizował, a właściwie wypaczył przez notowanie najbardziej przypadkowych drgnień duszy i serca. Wyspiańskiego postacie silnie czują, ale zamiast wyrażać swe uczucia, wolą nad nimi filozofować i to w kierunku etycznym. A że ich etyka drga ciągle pod magnesem Losu, zaprząta je więcej każdorazowy stosunek do Losu, niż do siebie i otoczenia. Tak podrzędną rolę odgrywa psychologja uczuć tylko w tragedji starożytnej. Tu więc antyk wziął u Wyspiańskiego górę nad Szekspirem.

Bardziej w oczy wpadają inne elementy tragedji attyckiej: pojęcie Przeznaczenia i jego stosunek do winy i kary. Był czas, kiedy w fatalności, pojmowanej jako coś zupełnie zewnętrznego, co zupełnie niespodziewanie, jak jaka katastrofa elementarna, jak Przypadek krzyżuje plany ludzkie, widziano istotę tragiczności i pisano t. zw. *Schicksalstragödien* w rodzaju ‚24 Februar' Zacharjasza Wernera, okropności Adolfa Müllnera, Houwalda, wreszcie ‚Ahnfrau' Grillparzera. Ale już przedtem Schiller widział, że np. Sofokles, zawieszając nad Labdakidami tradycyjną klątwę rodzinną, prowadzi rzecz tak, aby się ona spełniła wskutek namiętności i spowodowanego przez nią zaślepienia bohaterów, aby była karą za ich własne winy. Antygona ginie nie dlatego, że pochodzi z przeklętego rodu Labdakidów, nie dlatego nawet, że przestąpiła zakaz króla, ale dlatego, że postawiona przed Kreonem, nie umie pohamować swej gwałtowności i swem hardem zachowaniem się wyzywa jego gniew; Edyp dość wczas otrzymuje ostrzeżenie od Tejrezjasza, ale ponieważ podejrzliwie uważa go za oszusta i ostrzeżeń nie słucha, plącze się w sieci własnego śledztwa... Tak zawsze w tragedji starożytnej kara

spada na ludzi za ich własne przewiny, ale w myśl przysłowia: *Quem Deus perdere vult, dementem reddit.* Już u Homera takie zaślepienie (ἄτη), pędzące do winy, poprzedza karę, a to, co u niego jest dość zewnętrzne, pogłębiają tragicy attyccy, a za ich przykładem nowsi, jak Schiller, nawet w *Braut von Messina.* Wyspiański nie uległ zewnętrznemu fatalizmowi Maeterlinka, ale za przykładem Greków wprowadziwszy Przeznaczenie, prowadzi ludzi do jego spełnienia przez ich własne przewiny. Przewiny te mają przeważnie charakter antyczny. Wprost z Grecji pochodzi bezpośrednia obraza bóstwa przez zabicie poświęconego mu zwierzęcia i pominięcie przy ofiarach. Tak Krak obraził Żywię przez zabicie smoka i nieskładanie ofiar bogini, tak zawinił Ojneusz (Meleager) wobec Diany, Hektor (Achilleis) wobec Afrodyty. Zbliżone do tej winy jest przywłaszczenie sobie własności boskiej: Wanda, córka rusałki, zatrzymana w rodzinie Kraka, sprowadziła na nią nieszczęścia. Bezpośrednio bogów obraża także złamanie złożonych im ślubów: Wanda (z drugiej Legendy), niepomna ślubów, złożonych Żywi, chciałaby ujść przed ofiarą (tak jej się uśmiecha życie i wesele); zato podczas snu otrzymuje od Wiślanek wieniec, znamię śmierci. W ‚Meleagrze' matka Althei ofiarowuje swą córkę, owoc grzesznej miłości, Dianie, by ukryć swój grzech. Wie o tem Ojneusz, ale mimo to ją poślubia. Atalanta za zabicie dzika poświęca się bogini, ale i tak płonie miłością do Meleagra. Ksiądz (w Klątwie) łamie śluby kapłańskie, Bolesław Śmiały gardzi miłością Krasawicy...

Nie mniej grecki charakter ma przekroczenie granic, zakreślonych człowiekowi, równanie się z bogami, ὕβρις. Widzieliśmy je w Baltazarze (Daniel) w Kraku, który dla wojennej Sławy porzucił stan kmiecy (I Legenda), Meleagrze (zrównanie Atalanty z Dianą), Lelewelu (uważa się za władcę dusz narodu), Mickiewiczu (z Legjonu, to samo władztwo narodu). Za specjalny atrybut bogów uważa Wyspiański osądzanie czynów ludzkich. Przywłaszczanie

sobie tego atrybutu jest winą Młodej i Księdza (w Klątwie) Alkinoosa (w fragmencie Feaków), św. Stanisława (w Skałce). — Pod specjalną opieką bogów pozostają związki rodzinne. Ich naruszenie jest ciężką winą Althei, która, gwałcąc uczucia macierzyńskie, pali głownię; Księdza (z Klątwy), który zdobył się na myśl, że śmierć kochanki i jego dzieci uwolniłaby ich od piekła; Konrada, obalającego Genjusza Narodu; Hektora (z Achilleis i Akropolis), który uznał rodziców i ziomków za obcych, wreszcie Odysseusza (z powrotu Od.), który strącił z tronu i wypędził ojca. — Ojneusz (z Meleagra) grzeszy też niewiarą w ‚zabobony‘, Laodamja uciekaniem się do takich zabobonów, a bardziej jeszcze przekroczeniem miary w żalach po stracie męża...

Nie wyczerpaliśmy katalogu win u Wyspiańskiego, ale to, co przytoczono, wystarczy na stwierdzenie, że poeta i po za tematami starożytnemi hołduje etyce tragików greckich, etyce niezawsze zgodnej z naszą, a tembardziej niezrozumiałą, że wprowadzanie coraz to nowych win nieraz tuż przed karą jest, jak widzieliśmy, począwszy od ‚Legendy‘ stałą manierą Wyspiańskiego, a ta maniera sprawia, że widz ostatecznie nie wie, jaka właściwie wina sprowadziła katastrofę bohatera. Wskutek tej obcości win także bohaterzy i ich losy stają się dla dzisiejszego widza obcymi. Czuł to St. Brzozowski, gdy twierdził, że życie w tragedjach Wyspiańskiego (Meleager, Laodamja, Klątwa) jest czemś tak zamkniętem, przesądzonem, jak jest dla nas zakończony, zastygły świat tego dramatu[1]); i gdy zauważył, że Wyspiański stoi wobec swych osób na stanowisku wytwornego estetyzmu, które polega na rozumieniu cudzych losów: postacie jego stwarzają w naszych oczach los swój własny, my widzimy, jak wyrasta on z ich własnej świadomości i ich granic[2]) — i nie wzruszają nas. Ale fałszywie

[1]) St. Wyspiański (Lit. i Sztuka t. VIII str. 62).
[2]) Tamże str. 57.

tłumaczył, że to pojęcie całkiem nowoczesne: los ludzkości w każdym momencie, to formy życia i myśli, które zdołała ona wypracować [1]). Widzieliśmy bowiem, że ten splot win, które pędzą do spełnienia Przeznaczenia, to pojęcie czysto greckie, pojęcie tragików attyckich. Karę, śmierć, jako wyzwolenie od życia pełnego win — w pojęciu antycznem spotykamy w Legendzie, Meleagrze, Laodamji i Klątwie. W późniejszych utworach problem śmierci wyrasta do centralnego problemu twórczości Wyspiańskiego [2]) i dlatego i jemu musimy poświęcić parę uwag.

Tragedja attycka, to poezja śmierci, mimo, że wyrosła z największego napięcia życia w orgjastycznym kulcie Dionizosa, a może właśnie dlatego [3]). Bo Dionizos, to nietylko Bóg odradzającej się z wiosną natury, ale także pan dusz, które wracając z nim na świat, budzą wegetację do nowego życia. Stare attyckie święto wiosenne, Anthesteria, to nietylko święto kwiatów, ale także dnie zaduszne. W tragedję, wyrosłą na tym gruncie, jako nabożeństwo do Dionizosa, wchodzą od początku pierwiastki orfickie, mówiące o ludzkiej winie i karze, o przyjściu na świat, jako pokucie — i śmierci, jako wyzwoleniu z życia, o namiętnościach, jako zarzewiu nieszczęść ludzkich i tłumieniu ich, jako środku oczyszczenia się i zbawienia. A zbawienie to trudno osiągnąć; nie wystarcza jeden żywot na to, aby duszę oczyścić od grzechu pierworodnego i grzechów potem popełnionych. Łańcuch odrodzeń tworzy niby wiekową drogę pokutną, przerywaną kaźniami w piekle, póki dusza nie stanie, jako oczyszczony demon, przy początku swej

[1]) Tamże str. 60.

[2]) Por. *Ign. Matuszewski*, Metafizyka Wyspiańskiego, Myśl Polska, II 3, 1916, str. 195—200, stąd w zbiorze: *Studja o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa, 1921, str. 176 nn.

[3]) Odnośne teorje o powstaniu tragedji attyckiej zestawiłem w rozprawie: ‚Do źródeł tragedji', Kraków, 1913 (Odbitka z ‚Przeglądu polskiego').

tułaczki i nie wróci od bogów. Widzieliśmy, że Wyspiański głosi naukę palingenezy (z zastosowaniem do zmartwychwstania narodu) przez usta Kory (w Nocy Listopadowej) w związku z tradycjami eleuzyńskiemi, a więc jako naukę grecką. Wolno przypuścić, że z dwulicowym bożkiem tragedji, panem żywych i umarłych, poznał się bądźto przez Schuré'go (Le drame musical) bądź przez Pawła de Saint-Victor (Les deux masques, polski przekład A. Morzkowskiej 1886). W każdym razie musimy uznać, że kto tak, jak on, przejął się tragicznem fatum i tragiczną winą, nie mógł być również obojętnym na pojmowanie śmierci u tragików attyckich, a gdy je już poznał z przytoczonych dzieł (lub skądinąd), znalazł potwierdzenie tej wiary w ‚Królu Duchu' Słowackiego i uczynił ją własnym dogmatem. Z tem rozumowaniem zgadza się fakt, że na parę miesięcy przed śmiercią prosił poeta profesora Sternbacha o źródła do Orfeusza i orfiki, bo miał zamiar napisać dramat o Orfeuszu i Eurydyce. W uszach jego pobrzmiewały już Gluckowskie melodje z za świata, gdy chciał jeszcze raz ukazać moc Sztuki nad Śmiercią, a śmierć jako początek pełniejszego żywota.

Widzieliśmy, że już umierający Krak (w I Legendzie) filozofuje z Łopuchem o życiu pozagrobowem, potrąca o metempsychozę, pola elizejskie i decyduje się żyć w Wiśle pod Wawelem, jako Heros, jako Genius loci. Do Elizjum wiernych małżonków wybiera się też Laodamja. Najbardziej antycznie umiera Młoda (z Klątwy), gdy przez dobrowolną śmierć chce zmazać swe winy, pozbyć się wyrzutów sumienia (jak Dido). Ostatnia modlitwa samobójczyni i dzieciobójczyni, zwrócona do chrześcijańskiego Boga, jest dziwną mieszaniną pojęć pogańskich z chrześcijańskiemi[1]). Co przyznawał jednostce, jako prawo wyzwolenia się ze zbyt splątanego życia, tego odmawiał narodowi, którego głównym obowiązkiem jest trwać, być. Dla-

[1]) Jaskrawe ‚niechrześcijaństwo' Klątwy, jej wyjątkową u współczesnych ‚niereligijność', ‚bezmoralność' zauważył Jan Sten (O Wyspiań-

tego przedsięwziął walkę z ‚szałem romantycznym', który rozkazywał zapominać o życiu i tęsknić do śmierci. Ogniskiem życia jest dla niego ognisko rodzinne, przykazaniem życia narodowego strzec ognia domowego, wziąć topór oburącz, siąść stróżem u proga i nie zwolić ni piędzi ziemi (Wyzwolenie). Gdy tak jedni będą stróżować (jak Hektor), to drudzy bez troski będą mogli pić czar życia, jak Parys i Helena (Achilleis, Akropolis). A jeśli tylko ta wola do życia zostanie, to suma życia narodowego nigdy się nie zmniejszy, bo zmarli wracają w nowy byt: tę tajemnicę głoszą Achillesowi fale rzeki, pannie z monumentu Sołtyka Klio, Księżnej łowickiej Kora, Rapsodowi Pandora, Odyssowi Syreny. Że taka też była osobista wiara poety w życie zagrobowe, widać z wierszyka: ‚Niech nikt nad grobem mi nie płacze' (Pism. pośm. II 35, z 22 lipca 1903): Spodziewa się on, że kiedy mu się sprzykrzy leżeć w grobie, to rozburzy go i zacznie biec w słońce, między gwiazdy. A jeśli go tam doleci wołanie w mowie ojczystej to, ‚podejmie może po raz wtóry — ten trud, co go zabijał'. W wierszu: ‚Pociecho moja ty, książeczko' (z 1 marca 1905, Pism. pośm. II 43 nn) widzi się w sytuacji identycznej z sytuacją Odyssa (z epilogu Powrotu Od.): siedzi nad brzegiem morza i wygląda jakiegoś okrętu:

Znikąd okrętu, znikąd łodzi,
a rośnie fala powodzi.
Ha! tam — jest łódź! — tam — ktoś — przewodzi,
tam na dalekim kresie.
O bliżej, bliżej, już — fala go niesie.
To nie powódź — to przypływ — wał bije,
jęk złowrogi — ha! mordują — orkan wyje —
Gdzie łódź?! czy fala schłonie ją okrutna — ?

skim. Lwów, Altenberg b. r. str. 33) i łączył to zjawisko z wpływem antyku. Z powodu wystawienia *Klątwy* w Krakowie (w grudniu 1921) prawie wszyscy recenzenci teatralni widzieli jedyny klucz do objaśnienia „niechrześcijańskiego" postępowania Księdza i Młodej we wpływie antyku.

Jest to wypatrywanie tej Łodzi Śmierci (z przewodnikiem Hermesem), która zabrała w zaświaty Laodamję, Mickiewicza z uczniami, powstańców z r. 1830. Odyss próżno ją ścigał — jak Wyspiański. Aż i po niego przypłynęła Łódź Śmierci i Życia, Łódź Piotrowa[1]).

[1]) Ob. opis ostatnich chwil poety w *Tygodniku ilustr.* z r. 1907.

PRZEGLĄD TREŚCI.

SPIS ILUSTRACYJ.

ERRATA.

Str. 38, wiersz 18 od góry: zamiast *przyszłość* ma być *przeszłość*.
Str. 218, wiersz 4 od góry: zamiast *Ministerjum* ma być *Misterjum*.